Paris 1967

PUBLICATIONS ROMANES ET FRANÇAISES
fondées par MARIO ROQUES, dirigées par JEAN FRAPPIER
XCIV

ANNE IKER GITTLEMAN
Professeur à Vassar College

LE STYLE ÉPIQUE DANS *GARIN LE LOHERAIN*

GENÈVE
LIBRAIRIE DROZ
11, RUE MASSOT

1967

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41546008_0116

LE STYLE ÉPIQUE
DANS
GARIN
LE LOHERAIN

PUBLICATIONS ROMANES ET FRANÇAISES
fondées par MARIO ROQUES, dirigées par JEAN FRAPPIER
XCIV

ANNE IKER GITTLEMAN
Professeur à Vassar College

LE STYLE ÉPIQUE DANS *GARIN LE LOHERAIN*

GENÈVE
LIBRAIRIE DROZ
11, RUE MASSOT

1967

UNIV.
LEIDEN
BIBL.

« Saurons-nous jamais combien de fois et en combien de langages et sous combien de formes l'œuvre s'est jouée avant que de tomber sur le papier, cette fois-ci, sous cette forme, dans ce langage du papier. Cette fois, que vous dites la première, elle entre en série parmi des fois innombrables. Elle n'est point une origine, elle n'est pas un point de source, elle n'est pas une création de rien. Ce langage, que vous dites le premier, entre en série parmi d'innombrables langages. Cette forme, que vous dites la première, entre en série parmi d'innombrables formes... Un manuscrit ne fait point un commencement absolu. Par conséquent, il n'est point non plus un parfait, il ne fait point non plus un parfait... »

(Charles Péguy, *Clio.*)

AVANT-PROPOS

En 1955 paraissaient presque en même temps deux ouvrages consacrés à l'étude de certains problèmes que continue à poser l'épopée médiévale en France. Si la matière est une, le champ est assez vaste pour que les travaux sur ce sujet ne se ressemblent guère, et ceux dont nous parlons offrent en effet de sensibles différences dans le propos de leur auteur, reflété par le contenu du livre : ainsi, dans son *Essai sur l'art épique du jongleur,* M. Rychner découvrait dans neuf chansons empruntées à divers cycles les éléments d'une poétique orale, tandis que M. Frappier, après avoir considéré l'ensemble des *Chansons de geste du cycle de Guillaume d'Orange,* s'attachait à trois d'entre elles pour préciser les qualités de leur inspiration et de leur expression. Cependant un souci commun rapprochait de façon frappante la méthode de M. Frappier et celle de M. Rychner : celui de donner la primauté, dans leurs conclusions, aux constatations tirées du texte même des œuvres choisies, et non de leur histoire ou de leurs sources. Une ampleur soudaine était ainsi donnée à un mouvement qui s'était dessiné un peu avant 1955, époque à laquelle il semble bien qu'ait soufflé un esprit de « Défense et Illustration » de l'épopée française. Nous aurons souvent l'occasion, dans les pages qui suivent, d'utiliser les découvertes des critiques qui ont contribué à ce mouvement ; nombreux en effet sont les médiévistes qui, sans négliger pour autant le problème des origines, consacrent néanmoins de plus en plus leurs efforts à mettre en lumière la beauté et l'intérêt propres de chaque œuvre.

Garin le Loherain se prête fort bien à un examen guidé par de telles considérations. On verra dans un chapitre d'introduction les raisons très diverses qui expliquent qu'on n'ait pas encore étudié systématiquement les mérites littéraires de cette chanson de geste, ou, au moins, le caractère particulier de son style. En essayant de combler cette lacune, nous avons contracté une dette considérable envers les nombreux érudits dont nous avons consulté les ouvrages ; mais précieuse entre toutes a été l'aide apportée par le livre de M. Rychner : c'est sa vivante et pénétrante critique qui a donné à notre travail son orientation, et c'est grâce à lui qu'en procédant à ce qu'il a lui-même appelé « l'analyse descriptive » d'un poème, nous avons, tout au long de cette analyse, éprouvé l'importance de l'élément oral dans la création épique du Moyen Age français. On verra pourtant que nous n'avons pas toujours suivi M. Rychner dans ses conclusions sur la prépondérance et la nature de cet élément oral. Mais son livre a été le modèle et le guide dont nous avons cherché à suivre les enseignements en étudiant le style épique dans *Garin le Loherain.*

Nous avons voulu d'une part garder à ces recherches leur caractère d'inventaire, dont les résultats permettraient de disposer en une sorte de lexique les clichés et les motifs caractéristiques du style « formulaire » ; d'autre part, nous avons voulu tenter d'aller un peu plus loin, et de voir ce que sont devenus ces moyens d'expression traditionnels entre les mains d'un auteur ; car l'influence plus ou moins lointaine d'une volonté créatrice se fait sentir dans l'œuvre tout entière, et la comparaison des versions transmises par les divers manuscrits révèle à chaque instant l'existence d'un état du texte où apparaît la main d'un poète principal. On a donc cherché à ébaucher une distinction entre formules puisées à un fonds commun et trouvailles personnelles. Si cette distinction n'est pas toujours nette, c'est en partie parce que les éléments de comparaison ne sont pas assez nombreux, puisqu'il n'existe pas encore de répertoire complet des clichés épiques ; c'est aussi en partie parce que la longueur du poème, le nombre des manuscrits, leurs importantes divergences nous ont forcée à limiter quelque peu notre enquête. Ainsi nous n'avons pas démonté avec une égale précision tous les mécanismes de vers-formules ou de vers groupés en motifs ; il aurait fallu répéter trop d'explications semblables, au risque de fatiguer le lecteur. Nous n'avons eu l'ambition que d'indiquer le tracé des frontières entre style épique traditionnel et originalité dans la création, sans explorer au-delà un domaine, qu'il conviendrait d'appeler non plus le style épique, mais l'art ou la poésie du *Garin*.

Les recherches sur le texte des manuscrits, et le livre qui en est le résultat, ont bénéficié de l'aide offerte par de nombreuses personnes, dont le concours, de nature et de durée très diverses, a toujours été important ; nous voudrions les remercier toutes ici : M. Lebailly, qui a révélé à ses étudiantes les beautés de la « Mort de Bégon » ; le personnel des bibliothèques de Vassar College et de Columbia University ; les bibliothécaires de Lille, de Dijon et de la Bibliothèque Nationale ; enfin, M. Le Gentil et M. Micha, dont les remarques et les suggestions nous ont grandement aidée à donner à notre étude plus d'équilibre et de précision.

Nous ne saurions terminer cet avant-propos sans tenter de dire tout ce que ce livre doit à la direction et à la critique de M. Frappier. Malgré les tâches souvent écrasantes de son enseignement et de ses travaux, il n'a jamais manqué, au long des années qui ont été nécessaires pour mener cette étude à sa fin, de nous fournir une inspiration et un soutien constants : pour la méthode, pour l'interprétation des faits et l'expression des conclusions, nous lui devons beaucoup. Qu'il veuille bien trouver ici l'expression de notre admiration et de notre gratitude.

Paris-Vassar College

Novembre 1966

INTRODUCTION

« Les princes de la maison de Valois », dit Emile Littré « furent ce qu'on peut appeler par anticipation des bibliophiles ». Et il montre jusqu'où pouvait aller cet amour éclairé des beaux livres, en rapportant le renseignement suivant à propos de Jean le Bon : « Prisonnier de l'Angleterre pendant quatre ans, le roi acheta pour se distraire des poésies françaises : à Lincoln, un *Roman de Renart* qui lui coûta 4 sous 4 deniers ; à Londres, au moment de rentrer en France, quelques jours après la paix de Bretagne, un *Garin le Loherain* pour un noble ou six sous huit deniers ».[1] Si le *Roman de Renart* paraît destiné à mettre un sourire dans la vie du roi, assombrie par la défaite et la captivité, *Garin le Loherain*, le plus ancien poème du grand cycle des *Lorrains*[2], semble bien répondre à un goût toujours vivace, malgré les années d'inaction, pour la chevalerie, ses fêtes et ses épreuves. Les princes et les nobles des XIII^e^, XIV^e^ et XV^e^ siècles ont dû d'ailleurs montrer un intérêt constant pour cette histoire toujours actuelle, bien propre à les attirer avec ses chevauchées et combats continuels, et c'est sans doute en grande partie à la fidélité de ce public de connaisseurs que nous devons le nombre élevé de manuscrits, complets ou quelque peu incomplets, qui nous sont parvenus ; de plus, de nombreux fragments attestent, par leurs leçons uniques, l'existence de manuscrits aujourd'hui disparus.

Les manuscrits qui nous restent, au nombre de dix-neuf[3], semblent bien être les témoins de remaniements partiels d'un même texte : en effet, ils diffèrent l'un de l'autre par l'atmosphère et le ton plus que par des changements profonds dans l'économie du récit. Ils sont ainsi les reflets infiniment précieux d'un état ancien du poème, et nous permettront peut-être de deviner des états antérieurs ; si, dans leur diversité, ils voilent fréquemment la physionomie de l'œuvre primitive, ils nous offrent cependant un instrument de recherche, en se prêtant à des comparaisons fort instructives. En même temps, ils nous renseignent de façon peut-être modeste, mais avec certitude, sur la manière dont les copistes-poètes ou les remanieurs concevaient leur travail. Nous aurons

---

[1] Emile Littré, *Etudes sur le Moyen Age*, dans la *Revue des Deux Mondes*, tome XIII, 1864, pp. 383-429. La citation ci-dessus se trouve p. 411.

[2] On voit que nous avons gardé l'orthographe adoptée par Paulin Paris pour le nom de la chanson, et l'orthographe traditionnelle lorsqu'il s'agit du cycle entier. On pourra voir les graphies des divers manuscrits p. 289.

[3] A ces dix-neuf s'en ajoutent deux qui ne contiennent que les continuations de Garin.

donc souvent l'occasion de faire allusion à telle omission ou addition révélatrice, aussi bien qu'à l'agencement caractéristique de tel dialogue dans les dix-neuf versions de *Garin* que représentent les manuscrits. Nous serons obligée de citer la leçon propre à certains d'autant plus largement que l'édition moderne de la chanson, celle de Miss J. Vallerie [4], est basée sur le manuscrit le plus original dans son interprétation de l'œuvre et donc le plus trompeur pour le lecteur qui se fierait à ce seul texte. Comme il sera souvent nécessaire de parcourir presque entièrement la gamme des manuscrits pour prouver, à propos d'un épisode, du portrait d'un personnage, du sens même de la chanson, que le renouveleur responsable de la version contenue dans le manuscrit de l'Arsenal a trahi l'intention première du poète, il nous paraît bon, pour plus de clarté, de nous arrêter dès maintenant à une description sommaire de la tradition manuscrite.

La tradition manuscrite.

L'étude la plus complète sur les manuscrits reste celle de Bonnardot, qui date de 1874 [5]. On peut aussi consulter les indications de Paulin Paris dans la préface de son édition et dans sa traduction [6], l'étude d'E. Stengel indiquée dans la bibliographie, ainsi que les remarques de Miss Pauline Taylor dans l'introduction de son édition de *Gerbert de Mez* [7]. On trouvera p. 316 et 317 du présent ouvrage deux tableaux qui illustrent l'état de la tradition manuscrite.

Nous avons déjà indiqué que, bien souvent, les différences entre les versions sont faibles, et l'on peut trouver une tradition assez homogène dans les treize manuscrits suivants, qui se laissent répartir en quatre groupes :

1. Le groupe dit « ancien » (voir à ce sujet les remarques de la p. 63) : *A* (Arsenal 2983), *B* (Berne 113), *C* (Bibliothèque Nationale fr. 1443) [8] ; *O* (Oxford Bodl. Rawlinson poetry 150), qui appartient à ce groupe comporte une importante lacune, correspondant aux vers 139 à 1070 de *A*).
2. Le groupe « lorrain » : *E* (BN fr. 19160), *M* (BN fr. 1622), *P* (BN fr. 1442) et le manuscrit *X* (BN fr. 2179) qui commence à la mort

---

[4] Josephine Elvira Vallerie, « *Garin le Loheren* », *according to Manuscript A* (*Bibliothèque de l'Arsenal 2983*) *with text, introduction and linguistic study*, New-York, 1947.

[5] François Bonnardot, « Essai de classement des manuscrits des *Lorrains* », *Romania*, III, 1874, pp. 78-88 et 195-262.

[6] Paulin Paris, *Li romans de « Garin le Loherain... »*, Paris, 1833-35, et *Garin le Loherain, chanson de geste... mise en nouveau langage*, Paris, 1862. Sur ces deux ouvrages, voir les indications complètes données dans la bibliographie.

[7] *Gerbert de Mez, chanson de geste du XII^e siècle*, éd. Pauline Taylor, Publications de la Faculté de Lettres de Namur, 1952.

[8] Signalons l'accident suivant dans *C* : après le fol. 7d, un feuillet est transposé au fol. 144 ; de plus, les vers correspondant à *A* 6772-6811 (soit une colonne) ont été sautés entre 38d et 39a.

de Bégon, au fol. 1, v. 1 : « Un jor fu Begues... ». Il ne s'agit pas ici de la perte de cahiers, mais d'un arrangement voulu en un seul volume de la fin de *Garin* et de *Gerbert*. Il y a d'autre part des lacunes matérielles importantes dans ce manuscrit qui, comme tous ceux du groupe lorrain, a tendance du reste à abréger la leçon commune.

3. Une troisième tradition est représentée par les manuscrits *D*, *F*, *G*, qui, bien que d'époques diverses, suivent une leçon excellente, remarquable en particulier par sa transcription fidèle des noms de lieux. *F* (BN fr. 1582) est du XIV[e] siècle ; *G* (BN fr. 19161) a été exécuté par un copiste fort distrait [9] ; le plus ancien et le plus soigné des manuscrits de ce groupe, *D* (BN fr. 1461), est malheureusement incomplet : le début manque. Le texte commence au folio 1, v. 1, avec le vers correspondant au vers 2104 de *A*. Mais deux feuillets adventices numérotés 115 et 114 offrent des textes correspondant respectivement à *A* 1115-1251 et *A* 1798-1916 environ [10]. Par bonheur les textes de *D* et de *F* descendent évidemment, sinon d'un original commun, du moins de deux versions fortement apparentées [11].
4. *J* (Montpellier 243) et *V* (BN nouv. acq. 10051) sont de classement incertain, *J* se laissant le plus souvent rapprocher de la leçon du groupe « ancien », *V*, plus fréquemment de *D*, *F* et *G*.

C'est donc là la majorité des manuscrits. Au sein de cet ensemble, on peut trouver des différences parfois substantielles dans la présentation de certains faits ou de certains personnages, mais, pour une vue d'ensemble, l'accord de ces treize manuscrits est très satisfaisant. C'est en parlant de ces textes que nous emploierons les termes de « Vulgate » ou de « version commune ».

---

[9] *G* présente une lacune au commencement et débute à *A* 126. Autre lacune à la fin, car le manuscrit se termine au vers correspondant au vers 1701 de *Gerbert* dans l'édition de Miss Taylor.

[10] Il n'y a pas correspondance exacte ici, le texte de *A* ayant été remanié par rapport à la version commune. D'après Bonnardot (*Romania* III, 1874, pp. 207, 208 et 223), il s'agit de « deux fragments distincts d'un manuscrit perdu ». Il conclut après examen qu'il s'agit de témoins de « l'existence d'un manuscrit jusqu'ici non signalé, appartenant à la même famille que *D* et *F* » (p. 223).

[11] Il y a divergence d'opinion entre Stengel et Bonnardot sur l'identité du manuscrit choisi par P. Paris comme base de son édition. Bonnardot indique *D* (*op. cit.*, p. 226, note 1) et Stengel *F* (Bonnardot, *op. cit.*, p. 226). L'érudit allemand est arrivé à sa conclusion en constatant l'existence, dans le texte édité, de leçons propres à *F* au début de ce manuscrit. Vu l'état de *D*, il est évident que la remarque de Stengel veut dire que P. Paris a puisé dans le texte de *F* de quoi combler l'énorme lacune de *D* au début du poème, jusqu'à *A* 2103. Bonnardot signale d'ailleurs l'existence d'une note de la main de Paulin Paris sur le feuillet de garde du manuscrit *F*. Voici la phrase de la note à laquelle Bonnardot fait allusion : « Le manuscrit 7628[2] (*M*) offre la même conformité remarquable avec le n° *7542*[33] (*D*) sur lequel on a fait la première copie complète de l'édition imprimée. »

Voici maintenant ceux qui se distinguent de ce groupe pour des raisons diverses. Nous distinguerons deux cas :

a) celui des manuscrits *Q* (Bruxelles 9630) et *S* (BN fr. 4988), qui suivent fidèlement pour une grande partie de l'histoire le texte transmis par les manuscrits que nous venons de citer, mais offrent une leçon différente de la leçon commune du début à la laisse XXVII de *A* environ. Cette leçon est attestée aussi dans un remaniement en alexandrins dont nous ne possédons que de brefs fragments [12].

b) celui des manuscrits *I* (Dijon 528), *N* (Arsenal 3143) et *T* (Turin fr. 36) [13]. La leçon de *N* (Arsenal 3143) ne s'éloigne pas trop de la version commune, pour les deuxième, troisième, quatrième, cinquième parties du texte [14]. Mais le début et la fin de *N* offrent des leçons radicalement différentes. Ces divergences peuvent s'expliquer en partie par l'existence d'une source perdue conservée à peu près exclusivement dans *N* (on verra que cette idée était chère à Paulin Paris, mais que nous aurons souvent l'occasion d'essayer de restreindre la portée de cette hypothèse, pour différentes raisons d'ailleurs : voir p. 102 et p. 291), en partie par la date et la composition du manuscrit : il date du XIV^e^ siècle et c'est un manuscrit cyclique ; le plus complet de tous ceux que nous avons conservés, il contient quatre branches qu'il donne dans l'ordre généalogique. *Garin* est donc précédé d'*Hervis de Metz* « roman d'aventures » (Stengel) du XIII^e^ siècle, qui met en œuvre quelques éléments trouvés dans le prologue de *Garin*, mais en les noyant dans un flot d'aventures romanesques, sans respect pour leur caractère épique original. Le mauvais goût du remanieur peut aussi expliquer en grande partie comment cette version s'est écartée de la leçon commune.

Cet écart se retrouve en partie, il est vrai, dans *I*, le manuscrit de Dijon. Mais ce dernier, qui comporte d'ailleurs de grosses lacunes, n'a souffert ni de la manie cyclique qui a amené l'auteur du texte de *N* à transformer le début de la chanson, ni du manque de sentiment littéraire qui l'a conduit à altérer profondément la fin du récit. Ce manuscrit a été étudié de très près par F. Bonnardot, d'abord dans l'article qu'il a rédigé à la découverte du manuscrit (*Romania*, III, 1874, p. 78-88)

---

[12] P. Meyer, *Romania*, VI, 1877, pp. 481-489.

[13] Forcée de limiter notre enquête, nous n'avons pas vu ce manuscrit, daté de 1311. Contrairement à l'affirmation de Louis Thuasne dans son édition des *Œuvres* de F. Villon (t. III, p. 655, note 3), *T* n'a pas péri tout entier dans « l'incendie de la nuit du 25 au 26 janvier 1904 ». Voir les remarques de R.G. Monges dans son édition du manuscrit *N*, et le fac-similé du manuscrit : PMLA monograph series, n° 392 (voir la bibliographie) ainsi que les remarques de X. Pamfilova, *Romania*, t. LVII, 1931, p. 539.

[14] Le manuscrit *N* a été transcrit par R. Monges (voir dans la bibliographie, les éditions, microfilm). Pour ce texte, nous donnons donc ordinairement deux références : le n° du vers dans la transcription de R.G. Monges, aussi bien que le f° du ms.

puis dans le second article du même recueil (p. 195-262), qui étudie cette fois l'ensemble de la tradition manuscrite. Les lacunes sont particulièrement importantes au début : on commence à pouvoir lire le texte de façon suivie à *A* 2281 (fol. 3 a de *I*) ; il y a une autre lacune, peu facile à déceler, entre les fol. 4d et 5a (*A* 2686 à 3054), donc à peu près deux feuillets)[15], puis au début de la mort de Bégon (*A* 10152-10257).

Enfin, le manuscrit L_1 (Lille, Godefroy 64), est très incomplet, et de plus mal relié, certains feuillets qui contiennent le texte de *Gerbert* se trouvant entre ceux qui contiennent la fin de *Garin*, eux-mêmes reliés de façon désordonnée. Collationnés avec *A*, ces feuillets nous donnent les fragments suivants :

— f° 6-7 = *A* v. 11146-11501.
— f° 10-11 c., v. 25 = *A* v. 11502-11794.

Au vers 26, il y a un accident, marqué par un changement de main et un grand signe dans la marge ; à cet endroit, il y a saut à *A* 12457, c'est-à-dire saut du conseil de Fromont, où parlent l'abbé Liétris et Guillaume de Blancafort, à la scène de conseil où le roi cherche à faire arbitrer le conflit. Le récit de L_1 est donc incohérent en lui-même, mais un autre manuscrit présente à cet endroit une leçon un peu semblable, c'est le manuscrit de Dijon *I* (46 b-c). En somme, les deux manuscrits ignorent le récit du voyage de Girbert à Paris et de son aboubement par Pépin. Nous allons continuer la description de L_1 avant de tenter une hypothèse pour expliquer cette lacune.

— f° 5 = *A* 15673-15811.
— f° 8 = *A* 15812-15968.
— f° 1 et 4 = *A* 16121-16443.
— f° 9 = *Gerbert*, A, 12188.
— à partir du f° 12 suite de *Gerbert*.

L'état de L_1, si mutilé, n'autorise pas des conclusions assurées. Mais on peut se demander si ce manuscrit, tel que *X*, ne commençait pas avec la Mort de Bégon ? et surtout, s'il n'a pas été, comme *I*, copié sur un manuscrit qui ne contenait aucun récit des aventures de Girbert lors de son voyage à Paris ?

L'absence de ce dernier passage peut s'expliquer de deux façons : par une faute du modèle de *I* et de L_1 qui aurait sauté du premier discours de Guillaume devant Fromont (*A* 11807-820), au second discours du même Guillaume devant Pépin (*A* 12477-491) ; ou bien par une interpolation des autres manuscrits, qui auraient trouvé à cet endroit

---

15 La justification de *I* est de 50 vers à la colonne, sur deux colonnes ; si l'on essaie d'évaluer la lacune par comparaison avec le texte de *A*, il manque donc une trentaine de vers pour remplir deux feuillets. Mais le texte de *A* est ici écourté par rapport à la version commune qui offre en effet un épisode supplémentaire d'une trentaine de vers (voir le texte en appendice p. 281). Sur la forme du nom de Girbert (*Gerbert* désignant la geste), voir p. 171.

l'occasion d'intercaler un récit dont les péripéties gardent le lecteur en suspens, et révèlent en même temps la fermeté de Girbert. La seconde hypothèse nous semble plus vraisemblable, en raison du caractère très orné, presque ostentatoire des descriptions de fêtes, et des émotions des personnages.

En étudiant les manuscrits, nous nous sommes jusqu'ici exclusivement arrêtée à ceux qui contenaient *Garin* et *Gerbert*, en tout ou en partie. Ces deux branches anciennes sont dans l'ensemble très bien conservées dans dix-neuf des vingt et un manuscrits. Dans quelques-uns, elles sont accompagnées d'une ou deux autres, car les continuateurs ont rimé l'histoire du père dans *Hervis de Metz*, celle des petits-fils dans *Yon* et *Anséïs* [16]. Mais ces continuations par descendance, aussi bien que celle par ascendance ont été préservées dans un nombre restreint de manuscrits [17]. Le cœur de la geste, c'était donc bien l'ensemble formé par l'histoire de Garin suivie de celle de son fils, Girbert, duc de Metz, chansons dues à des auteurs différents, mais qui se trouvent toujours unies et mêlées dans les manuscrits cycliques qui nous sont seuls parvenus. Une question se pose ici : où doit s'arrêter une étude du texte de *Garin* ? l'édition de P. Paris [18] complétée par celle d'E. du Méril [19], et celle de Miss J. E. Vallerie s'arrêtent à la mort de Garin, mais un important article de M. F. Lecoy [20] montre qu'il convient de poursuivre quelque peu après cette coupure traditionnelle tout examen du texte dû à l'auteur principal de *Garin*. Ce texte s'arrêterait au vers 2470 de *Gerbert* dans l'édition de Miss Pauline Taylor.

En fait, les branches récentes, preuves en elles-mêmes de l'intérêt durable qu'avait suscité l'histoire des Lorrains, ont été assez goûtées pour créer autour de l'œuvre une célébrité qui n'allait pas sans quelque excès, ni sans quelque inexactitude. D'une part, la longueur de la lutte imaginaire, prolongée durant plusieurs générations, avait fait passer dans la langue l'expression « comme les guerres al Loherain Garin »,

---

[16] C'est cette dernière branche qui se trouve dans les deux manuscrits qui ne donnent pas *Garin*, ni *Gerbert*, L_2 (BN fr. 24377) et U_2 (Vatican, Urbin 375).

[17] *Hervis* dans trois manuscrits (*E, N, T*) ; *Anséïs* dans quatre (L_2, *N, S*, U_2) ; *Yon* dans un seul (*M*). Notons en passant que cette relative pauvreté a assuré à ces poèmes des éditions modernes satisfaisantes, car les éditeurs n'ont pas eu à faire face aux difficultés que crée la richesse de la tradition manuscrite pour les deux branches anciennes.

[18] Paulin Paris, *Li Romans de « Garin le Loherain... »*. Paris, 1833-35. Voir sur cette édition les indications complètes données dans la bibliographie.

[19] Edelestand Du Méril, *La Mort de Garin le Loherain*, Paris, 1846.

[20] Félix Lecoy, « Sur *Gerbert de Mez* : lieux et date », *Romania*, LXXVII, 1956, pp. 417-429. Nous citerons la remarque de ce critique dans la note (1) de la page 418 : « Notons qu'il ne s'agit pas ici de contester l'opportunité sinon la légitimité de cette coupure... la fusion réalisée par les compilateurs du cycle entre le *Garin* et le *Gerbert* est à ce point intime que tout autre choix courrait le risque d'être entaché d'arbitraire, au moins autant que la coupure désormais traditionnelle. »

Henri Martin, dans le *Catalogue des Manuscrits de la Bibliothèque de l'Arsenal*, III, 1887, p. 179, pensait déjà que le texte de *Garin* devait se terminer au f° 159 de *A*.

employée couramment à propos d'un événement funeste, qui se reproduisait avec une fréquence lassante, ou durait trop longtemps. D'autre part, ces longs poèmes, avec leur allure de chroniques, avaient peu à peu créé l'impression que les héros avaient réellement existé. Aussi dès le XIV^e^ siècle, Raoul, duc de Lorraine, avait-il en dotant l'église Saint Georges de Nancy désigné le 10 février comme la date à laquelle on devait célébrer l'anniversaire de la mort de Garin : « le jour de Scolastique vierge se faict l'obit du Loherain Garin qui se paye en pain » [21]. Et on pouvait sans doute entendre au XV^e^ siècle, parmi les plus belles cloches de la cathédrale de Metz, celle baptisée : « Mute », et celle baptisée : « Le Lorrain Garin » [22].

On connaît enfin le témoignage de Philippe de Vigneulles, qui, ayant mis en prose, probablement d'après un manuscrit du groupe lorrain [23], une version de notre poème comprenant *Hervis de Metz*, énumère avec complaisance les « preuves » matérielles de la véracité de ses dires, entre autres la tombe de Garin, qui gît « au grant moustier de Metz tout enthier en ung sercus de pierre haut elleveis, et le peult on veoir comme cy apres serait dit » [24].

On peut aussi juger du succès durable que remportaient les *Lorrains* par le fait que la compilation du chaussetier messin avait été précédée par deux autres mises en prose, contenues, l'une dans un manuscrit de l'Arsenal, l'autre dans l'*Histoire de Charles Martel* (1448), copiée par David Aubert de 1463 à 1465 [25]. Il est probable cependant qu'on saisit en lisant l'œuvre de Philippe de Vigneulles un moment de la tradition où se révèle un affaiblissement du goût qui portait les lecteurs vers la vieille histoire. C'est du moins ce que donne à penser la remarque suivante faite par le dérimeur, s'il ne faut pas la prendre comme un simple boniment d'auteur [26] : « L'histoire est de grande excellance et merveilleux fait d'armes, laquelle se lessoit du tout à lire et n'estoit quasy plus memoire d'icelle, parce que moult de gens n'entendoient pas bien le langage de quoy l'on soullait huser, ne ne prenaient plaisir à le lire, pour l'anciennetey d'icellui, et weullent les gens de maintenant avoir chose abrégée et plaisante, car les esperit deveingne tout les jours plus

---

[21] Léon Germain, « Le culte de Garin le Loherain », *Journal de la société archéologique du Musée Lorrain*, XLII-XLIII, 1893-1894, pp. 275-278.

[22] Voir Georges Doutrepont, *Les Mises en prose des Epopées et des Romans chevaleresques du XIV^e^ au XVI^e^ siècle*, 1939, p. 401. Cependant une note de l'édition du *Journal* de Jehan Aubrion, édité par Lorédan Larchey (1857), révèle quelque incertitude à ce sujet (p. 41) : « Le Lorain Gairin était sans doute une autre cloche, peut-être celle appelée *Marie...* » On peut penser qu'il s'agissait de la « tombe » de Garin qui se trouvait également à la Cathédrale (voir ci-dessous).

[23] G. Doutrepont, *Les Mises en prose...*, pp. 148-158.

[24] Doutrepont, *Les Mises en prose...*, p. 401.

[25] *Ibid.*, p. 150. La mise en prose de Philippe de Vigneulles n'a pas été complètement éditée. On en trouvera des rubriques et extraits dans le livre du Comte Maurice de Pange, *La Chanson de geste de Garin le Loherain, mise en prose par Philippe de Vigneulles de Metz...*, Paris, H. Leclerc, 1901, 90 pages.

[26] G. Doutrepont, p. 389.

agut et soubtill » [27]. Son essai de vulgarisation est d'ailleurs resté d'intérêt local, et dans les siècles suivants, on ne trouvera plus guère de mentions du texte de *Garin* que dans les inventaires des bibliothèques des gens de goût, tel au XVI^e^ siècle, le Président Fauchet, qui a laissé la signature que voici au bas de la première page du manuscrit *P* : « C'est à moi Claude Fauchet » ; ou encore, au XVII^e^ siècle, Colbert, dont la collection renfermait sous les numéros 1560 et 5172, les manuscrits que nous connaissons comme *C* et *D*. Au même siècle, on trouve une mention de *Garin* dans la *Lettre de Mr. Huet à Mr. de Segrais de l'origine des romans* [28]. Au XVIII^e^ siècle, Dom Calmet, dans son *Histoire de Lorraine* [29] admet au nombre des sources de son grand ouvrage, un manuscrit qui donne *Hervis de Metz* et *Garin le Loherain* à la suite. En 1808, Roquefort cite les premiers vers du manuscrit qu'il possède (*R*, voir la note p. 321), et c'est en 1833-35 que Paulin Paris donne son édition du poème qu'il admirera toute sa vie.

Malgré des débuts si brillants en France, et des travaux abondants à l'étranger, travaux entrepris sous la direction d'Edmund Stengel surtout, la renommée de *Garin le Loherain* à l'époque moderne se révèle fragile et sujette à des éclipses plus ou moins complètes : en 1896, Ferdinand Lot pouvait écrire [30] : « L'étude de notre épopée semble délaissée en France, il est donc difficile de savoir ce qu'en pensent nos contemporains ». Si Lot laisse ici de côté les travaux allemands, c'est qu'il s'élève fortement contre les théories de Mone et de Büchner sur l'origine du « poème primitif ». La base de ces théories est l'idée lancée jadis par P. Paris, et reprise par Bonnardot, que la lutte entre les familles ennemies représente l'ancienne rivalité entre Austrasiens et Neustriens, Francs et Aquitains : cette supposition est combattue par Lot avec d'excellents arguments. Pour lui, le poème est d'invention récente, et l'opposition entre le Nord et le Midi est une idée que le poète de *Garin* avait trouvée en germe dans *Girart de Roussillon* [31].

Si Joseph Bédier avait réfléchi à l'origine des *Lorrains*, il se garde bien de nous faire part de ses conclusions principales. Ses remarques sur cette chanson sont adroitement dispersées dans trois des quatre volumes des *Légendes Epiques*, et non moins habilement reliées à d'autres questions sur lesquelles notre poème ne fait guère que fournir des arguments d'appoint ; ajoutons que ces allusions se trouvent souvent en

---

[27] Son œuvre nous paraît pourtant plus diffuse que le texte assonancé, sans doute surtout parce que le dérimeur a remplacé le discours direct par l'indirect. Ailleurs, fidèle à sa promesse, il « écourte les événements guerriers, les cérémonies de chevalerie et les envois de messagers » (Doutrepont, *ouvr. cité*, p. 594).

[28] Voir Nathan Edelman, *Attitudes of 17th century France toward the Middle-Ages*, New-York, 1946, p. 336. — Cette lettre se trouve dans *Zayde, histoire espagnole*, par Mr. de Segrais, t. I, p. 89.

[29] Dom Calmet, *Histoire de Lorraine*, vol. I, 1745.

[30] F. Lot, « L'élément historique dans *Garin le Loherain* », dans *Etudes d'histoire du M.A. dédiées à Gabriel Monod*. Paris, 1896.

[31] F. Lot, *Romania*, t. 52, 1926, p. 284, note 4.

note [32]. Lot ayant fait remarquer la richesse et l'exactitude des indications topographiques dans *Garin*, Bédier se contente de rendre hommage à « l'imagination précise » du poète, en ajoutant aussitôt que « ses itinéraires n'ont d'intérêt que pour les géographes » (IV, p. 403). Il est surtout vrai qu'ils en ont peu pour des pélerins en quête de sanctuaires ! Quoi qu'il en soit, cette indifférence bien jouée allait détourner de notre chanson l'attention des chercheurs. Plus heureux que les érudits, les élèves des classes de grammaire étaient encore invités à admirer l'épisode de la mort de Bégon dans les *Extraits des poètes et prosateurs du Moyen-âge* de G. Paris [33], ou pouvaient découvrir avec surprise dans l'*Histoire de la Littérature française* de Gustave Lanson, généralement peu prodigue de son enthousiasme en faveur du Moyen Age, deux pages de critique admirative et fine sur *Garin le Loherain* [34]. Et un public plus large pouvait encore lire le plus beau vers de *Garin* : « Le cœur d'un homme vaut tout l'or d'un pays », dans un épisode du roman de *Tristan et Iseut* renouvelé par Joseph Bédier, où la remarque de Bégon prend d'ailleurs des allures de proverbe, et perd une bonne partie de la force qu'elle avait dans le texte original. [35]

Il y avait donc beaucoup à faire pour remonter ce courant d'indifférence, lorsque Miss Pauline Taylor en 1933-35 commença à grouper des étudiants américains, bientôt réunis en « séminaire ». Depuis, et malgré l'interruption de la guerre, les étudiants de Miss Taylor n'ont cessé de produire des travaux nombreux et variés qui ont augmenté notre connaissance du grand cycle. Cette renaissance (qu'elle a racontée brièvement dans son Avant-propos à son édition de *Gerbert de Mez*) doit à son animatrice une vigueur et une fécondité admirables.

Nous tenions à esquisser cette histoire de la vie et de la survie de notre chanson, parce qu'elle éclaire quelques-unes des particularités qui mettent cette œuvre un peu à part des autres : moins ancienne que *Roland, Guillaume*, elle est de meilleure époque que les rédactions tardives que nous avons d'autres poèmes, de *Raoul de Cambrai* par exemple, ou même, peut-être d'*Aliscans*. Parente par le ton et l'atmosphère de *Girart de Roussillon*, elle a sans doute fortement influencé la *Chevalerie Ogier, Huon de Bordeaux, Hugues Capet* [36], et bien d'autres chansons,

---

[32] J. Bédier, *Légendes épiques*, vol. II, p. 201, note 2 ; vol. III, p. 98 ; p. 352, note 2 ; vol. IV, pp. 374-392 et 403.

[33] Cet érudit, en 1895, n'utilise pas la traduction de son père (1862), mais fait une adaptation personnelle et fidèle, bien qu'écourtée, d'un texte qui ne semble pas non plus être celui de l'édition de 1833-35. En 1862, P. Paris avait suivi le texte de *N* ; celui de G. Paris présente des détails empruntés à *A* et à *S* entre autres.

[34] G. Lanson, *Histoire de la Littérature française*, 11e et 12e éd., Paris, 1912, pp. 33-35.

[35] Joseph Bédier, *Le Roman de Tristan et Iseut*, édition Piazza, 526e édition, p. 172. Le même vers apparaît aussi dans une autre adaptation en français moderne d'un texte du Moyen Age, le *Raoul de Cambrai* de Paul Tuffrau, 1924, p. 7.

[36] Sur ces influences, voir l'ouvrage de Russell K. Bowman, *The connections of the Geste des Loherains with other French epics and Mediaeval Genres*, New-York, 1940.

conçues ou remaniées après le XII[e] siècle ; mais elle continue à se distinguer de tous ces textes par l'exiguïté de son noyau historique. Car il faut dire que la critique n'a encore pu trouver aucun fondement réel à l'histoire de la guerre entre Lorrains et Bordelais. Le seul personnage important dans la conception duquel on soit tenté de retrouver le souvenir lointain d'un grand seigneur de l'époque carolingienne est Bégon [37]. C'est Lot qui a montré que l'auteur semble ne devoir à l'histoire que des noms de « héros épisodiques ou de figurants » [38], et aussi l'idée et la tournure d'épisodes secondaires, tels que la coalition des Flamands, Amiénois et Vermandisiens contre le roi de France [39]. L'historien s'exclame alors : « Nous sentons une intime répugnance à admettre que ce beau poème, si vivant d'allure et de couleur si archaïque, soit fabriqué de toutes pièces ». Mais il ajoute avec raison que nous devons en estimer davantage l'auteur inconnu de *Garin*. « Fabriquée de toutes pièces, son œuvre gagnerait en mérite littéraire tout ce qu'elle perdrait au point de vue strictement historique ».

« Fabriquée de toutes pièces » ? — aux yeux de l'historien peut-être, mais pas à ceux du critique littéraire. Car on retrouve dans *Garin* nombre d'éléments puisés à une sorte de « fonds commun » de l'épopée, et même des idées franchement adaptées ou imitées d'autres chansons. On en pourra juger par l'analyse que voici.

Analyse du récit.

Le jongleur va chanter une vieille chanson, de grand prix car elle est vraie, celle de l'invasion de la France par les Vandales. Le roi Charles Martel veut arrêter les païens ; mais comment le pourrait-il ? Il n'a plus d'armée, et par la faute des moines qui détournent à leur profit la richesse nationale, il n'a pas d'argent. Il ne faudra rien de moins qu'un concile réuni à Lyon sur l'initiative du roi, et qu'un ordre exprès du Pape, pour forcer les membres du clergé à partager leurs biens avec les cheva-

---

[37] Voir l'article de F. Lot, « Bègues », *Romania*, XXVI, 1897, pp. 569-572.

[38] F. Lot, *Romania*, LXX, 1948, p. 362.

[39] C'est ce que Lot affirme dans son étude : « L'élément historique dans *Garin le Loherain* » (*Etudes d'histoire du Moyen Age dédiées à Gabriel Monod*), Paris, 1896, pp. 201-220. Il faut remarquer que si la Première guerre dans *Garin* a été inspirée par le conflit entre Philippe-Auguste et Philippe d'Alsace, il convient de rejeter la date de la rédaction de la chanson (sous une forme proche de celle qui nous est parvenue) après 1182-1185. Le conflit en question aide à dater une autre chanson, *Aliscans* (voir le livre de M. Jean Frappier : *Les Chansons de geste du cycle de Guillaume d'Orange*, t. I, pp. 240-41). Mais dans *Aliscans*, l'allusion au sort du Vermandois, tout en étant précise, reste menue ; dans *Garin*, au contraire, cette Première guerre est un des éléments constitutifs de l'œuvre. Nous aurions donc peut-être ici un *terminus a quo* ; mais il est aussi possible que les ressemblances notées par Lot entre la Première guerre dans *Garin* et la guerre pour la possession du Vermandois soient plutôt l'effet d'une coïncidence telle que celle que l'historien lui-même a dénoncée entre le sujet du *Charroi de Nîmes* et un événement historique très postérieur (voir p. 35).

liers (l. 1-4). Le duc de Lorraine, Hervis, qui s'est fait remarquer par son énergie lors de ces discussions, devient le bras droit de Charles. Les païens sont arrivés jusqu'à Troyes, ils menacent Paris ; le duc dégage d'abord Saint-Denis : l'abbaye était d'ailleurs prête à une résistance désespérée. Après avoir tué le roi païen Charboncle, et écrasé près de Lagny une troupe de fuyards, Hervis passe trois jours à Paris (l. 5-6). Mais Troyes, Sens, Soissons attendent des secours. Charles Martel part de son côté, déloge les mécréants qui assiégeaient Sens, et les poursuit jusqu'à Troyes, mais hésite à engager la bataille, tant les infidèles sont nombreux. Pendant ce temps, Hervis fait des merveilles devant Soissons ; il tue le redoutable Godin, et est récompensé de son héroïsme par le miracle de la croix noire qui se trouve maintenant, comme chacun sait, à Saint-Drausin (l. 7-15).

Charles Martel sera moins heureux que son vassal ; à la nouvelle du succès d'Hervis, le roi, que la joie rend téméraire, décide de se mesurer aux païens, pourtant innombrables et bien commandés par Baullant, Marsople et Butor ; il aurait dû attendre Hervis. En effet, si ce dernier arrive à temps pour mettre à mort un grand nombre de Sarrasins et disperser le reste de leurs troupes, il ne peut empêcher le martyre de Saint Leu de Troyes, ni la blessure fatale du roi. Le duc de Metz fait don à l'Eglise Saint-Pierre de Troyes d'une autre croix arrachée aux païens et ramène à Paris son souverain mourant. Au bout de neuf jours, Charles Martel succombe, et Hervis assure la couronne à l'héritier légitime, le très jeune Pépin, malgré les murmures de certains grands seigneurs. C'est Hardré qu'il charge de protéger et de conseiller l'enfant roi (l. 16-17).

Le duc retourne à Metz en s'arrêtant d'abord à Châlons pour y voir son frère, l'évêque Henri (ou Auquentin), puis à Verdun, enfin à Gorze où l'abbé accepte de se charger d'une mission importante : aller demander pour Hervis la main d'une jeune fille très noble et très belle, Aélis de Cologne, sœur de Gaudin. De cette union naîtront deux fils, Garin et Bégon, ainsi que sept filles (l. 17-19).

Mais le danger de l'invasion renaît, et cette fois, les infidèles mettent le siège devant Metz. Le duc court à Laon pour demander secours à Pépin, qui, poussé par Hardré, refuse toute aide à son vassal ; dans sa colère, celui-ci dégage son fief et va l'offrir au roi Anséïs de Cologne. Anséïs, ayant accepté l'hommage, amène sous Metz une belle armée ; les chrétiens seront vainqueurs, mais pendant la poursuite, Hervis est tué par une flèche, et Anséïs occupe Metz (l. 20-23).

Le fidèle Bérengier a mis en sûreté Garin et Bégon, en confiant les enfants à leur oncle, l'évêque de Châlons. Au bout de sept ans et demi, Henri présente ses neveux à la Cour ; sur le conseil d'Hardré, Pépin accorde aux orphelins sa protection et son amitié. Sa tendresse est surtout vive pour Bégon, à qui il fait présent du duché de Gascogne. C'est à Langres que le roi arme chevaliers les deux frères et leurs « compagnons » Fromont et Guillaume, fils d'Hardré (l. 23-24). La fête n'est pas encore terminée quand un messager vient annoncer la trahison de Richard de Normandie. Une foudroyante campagne de Bégon ramène

dans le devoir le vassal révolté ; le jeune héros, son frère et ses amis continuent à « chevaucher », et raffermissent l'autorité royale en Flandre, en Gascogne, dans le Poitou ; rien ne saurait mieux couronner cette activité guerrière que la reconquête de Metz : c'est à quoi s'emploient les troupes royales, et, grâce en partie à la diplomatie d'Hardré, Garin recouvre son fief (1. 24-26).

Mais les païens ont reparu en France ; ils assiègent, à Val Parfonde, le roi Thierri de Maurienne ; les messagers de celui-ci parviennent à trouver Pépin à Laon, mais ils essuient un refus semblable à celui qui avait provoqué la fureur d'Hervis ; cette fois pourtant, les fils de ce dernier sont là pour pousser le roi de France à se mettre en campagne. Les troupes françaises et leurs alliés doivent se réunir à la Pentecôte, à Lyon (1. 27-32). Là, Pépin tombe malade, et il faut toute la fermeté de Garin pour assurer le départ de l'expédition malgré ce contretemps. A l'arrivée dans les Vaux de Maurienne, autre expérience décourageante : l'oncle de Fromont, Bernard de Naisil, prend peur devant l'immensité de l'armée sarrasine, et il persuade son neveu que la croisade court à une fin catastrophique. Fromont refuse de participer au combat. Les frères lorrains, que cette défection affaiblit, ne sont nullement ébranlés, et leur foi sera justifiée par l'aide divine : les chrétiens, soutenus par la présence dans leurs rangs de Saint Denis, de Saint Georges et de Saint Domin remportent une victoire magnifique. Mais Thierri est mortellement blessé par une flèche pendant la poursuite. Le roi de Maurienne, à son lit de mort, fiance à Garin sa fille Blanchefleur ; la princesse n'a que sept ou huit ans (1. 33-40).

De retour à Laon, les jeunes héros sont reçus à bras ouverts par Pépin. Ce triomphe avive la jalousie de Fromont, qui se répand en protestations amères, puis en injures, et finit par se jeter sur Garin ; la bataille est bientôt générale sous les yeux du roi impuissant. Les Bordelais [40] auraient triomphé sans l'arrivée, à point nommé, d'un neveu de Garin, Hernaïs d'Orléans. Hardré est tué, Fromont s'enfuit : le roi indigné va occuper Soissons, ancien fief des Lorrains usurpé par Hardré (1. 41-46).

Fromont croyait toucher au fond du malheur : mais l'inventif Droon d'Amiens réussit à lui faire épouser une dame riche et belle, Hélissent de Ponthieu : elle est de plus sœur du puissant Baudouin, comte de Flandres. Ce dernier, assez dépité d'apprendre trop tard que Fromont n'est plus en grâce à la cour, se console promptement à l'idée que voilà enfin l'occasion d'attaquer traîtreusement un neveu de Garin (à qui il a voué une haine mortelle), Huon de Cambrai (1. 47-49).

---

[40] Nous désignons ainsi le parti de Fromont, bien que l'épithète généralement accolée à son nom (« de Lenz ») le représente comme originaire du Nord de la France ; dans le manuscrit *A*, les vers 339, 2352, etc... montrent que c'est bien ainsi qu'on appelle généralement les ennemis des Lorrains. L'origine exacte de cette famille n'est jamais clairement expliquée (voir p. 28). Le terme de « Flamand » ne saurait convenir, puisque ce mot désigne les hommes du comte Baudouin (v. 3147, 3170, etc...).

Sous les murs de cette ville se rencontrent les Bordelais, les Flamands, et le comte de Boulogne, Isoré le gris, neveu de Fromont. Huon soutient avec courage les premiers assauts de ses ennemis, mais il doit bientôt demander secours à son oncle Garin et au roi Pépin. Les Royaux se hâtent vers Cambrai, où ils attendent leurs alliés d'Allemagne et de Hollande, ce qui décide les agresseurs à lever le siège et à aller s'enfermer dans Saint-Quentin.

Un drame parallèle au drame principal étend la guerre à d'autres provinces : Bégon, qui avait reçu à Bordeaux l'ordre de rejoindre les Royaux, s'est détourné de son chemin pour aller à l'aide de son neveu Auberi le Bourguignon, assiégé à Dijon par Bernard de Naisil. Les châteaux-forts de Bourgogne dont les seigneurs sont hostiles à Auberi ne sauraient résister à Bégon qui les soumet, puis abat, ou prend au passage, Naisil, Monclin, Verdun, avant de rejoindre les Royaux sous les murs de Saint-Quentin. Furieux d'avoir essuyé tant de pertes, Fromont inflige une blessure assez grave à Bégon, mais le héros guérit et rien alors ne peut plus sauver les Bordelais qui capitulent (l. 47-65).

Dans la paix, Bégon prépare la guerre, en fortifiant les châteaux de Gascogne qu'il a donnés à ses fidèles. De ces châteaux, le plus beau est le Plasséïs, dont il fait présent au « bon vilain » Hervis. Un second conflit ne tarde pas à éclater ; en effet, l'héritière de Maurienne a atteint l'âge de se marier ; elle vient à Paris pour épouser Garin. Mais l'archevêque de Reims, jaloux des Lorrains, persuade le roi qu'il serait de bonne politique de séparer les jeunes gens. Pépin, qui est tombé amoureux de la trop belle princesse, ne se fait pas beaucoup prier pour consentir au subterfuge suivant : au moment où l'on va célébrer le mariage, deux moines révéleront qu'un lien de parenté trop étroit lie Blanchefleur et Garin. C'est le roi qui épousera la jeune fille. Pendant le festin des noces, une bataille éclate à la cour, par la faute des Bordelais, qui sont d'abord jetés en prison ; mais Bernard de Naisil calomnie Garin auprès du roi ; c'est Bégon qui prouvera la loyauté de son frère dans un combat judiciaire, où il éventre le malheureux Isoré qui défendait la cause des Bordelais (l. 65-73).

Le responsable de ces tristes événements, Bernard de Naisil, s'enfuit, fortifie ses châteaux, pille les terres de Garin, puis traqué, assiégé dans Naisil, finit par se rendre à la merci du roi. Son seul châtiment est de voir abattre sa forteresse (l. 73-78). La paix semble rétablie, mais un autre mariage va rallumer la guerre. On a vu que Blanchefleur était désormais perdue pour Garin ; du moins les Lorrains auront constamment en la nouvelle impératrice l'alliée la plus adroite et la plus puissante. C'est elle qui conseille à Pépin de trouver pour Garin et Bégon des épouses qui attireront à tout jamais les deux frères dans le parti royal. Le roi pense à ses deux nièces, filles de Milon de Blaives, qui est prêt à laisser toutes ses terres à ses filles en se faisant moine, pourvu qu'il trouve auparavant pour elles un parti convenable. Le double mariage est donc rapidement arrangé, d'autant plus que les deux jeunes filles sont éprises depuis longtemps des deux frères ! Garin épouse la « bien faite Aélis », et Bégon reçoit « la belle Béatris » pour femme. Garin

revient sans encombre à Metz, mais Bégon et sa femme, lors du voyage de retour vers Belin, tombent dans un guet-apens, tendu dans les Landes par Aymon de Bordeaux et Thiébaut du Plasséïs : ce dernier avait été, comme tant d'autres, éconduit par Béatris quand il était venu demander sa main, mais à la différence de ses compagnons d'infortune, il ne s'était pas résigné. Dans le combat, le héros est percé de quatre épieux et laissé pour mort, mais des renforts arrivent de Belin, arrachent Béatris à ses ravisseurs et ramènent au château le corps de Bégon ; les médecins mandés par le « vilain » Hervis lui répondent de la guérison de son seigneur. Bientôt, en effet, le duc est à la tête de ses fidèles pour harceler les Bordelais qui sont venus l'assiéger. Mais Belin ne saurait tenir longtemps sans secours ; heureusement, l'étonnant Manuel Galopin, messager d'une adresse et d'une rapidité quelque peu surnaturelles, parvient à sortir du château, et arrive à Orléans, où l'on attend justement le roi et Garin. Les troupes royales sont donc réunies en hâte, arrivent à temps pour faire lever le siège de Belin et, en guise de représailles, s'installent sous les murs de Bordeaux (1. 78-85). Fromont, arrivé par mer pour aider à défendre sa ville ancestrale, entre d'abord à contre-cœur dans la lutte ; mais bientôt, il se pique au jeu, et se bat avec d'autant plus d'entrain que son fils Fromondin se signale déjà par sa force et son courage : il l'adoube et défie le roi. Bégon permet à Pépin de répondre du tac au tac, en faisant chevalier un jeune garçon mal dégrossi, mais dont il devine la future valeur, son neveu Rigaut, fils du « vilain » Hervis. Les péripéties du siège se déroulent longuement et la victoire reste longtemps indécise ; enfin les Bordelais capitulent, et la paix est rétablie pour sept ans et demi (1. 85-98).

Un jour, Bégon confie à Béatris le désir qui le tenaille : revoir son frère Garin, dont il n'a encore jamais vu le fils, Girbert. Il ira donc à Metz, où il apportera un trophée qu'il espère bien conquérir au passage. Il s'agit de la hure d'un énorme sanglier dont on lui a signalé la présence, bien loin de Belin, à l'autre bout de la France, dans la forêt de Vicogne. Bégon réussira en effet à tuer la bête, après une chasse épuisante au cours de laquelle il a distancé tous ses compagnons ; mais s'étant aventuré seul sur les terres de Fromont, il se perd dans le bois de Lens ; la nuit tombe et il est attaqué par une petite bande de forestiers avides qui finissent par le tuer (1. 99-108).

La guerre va renaître. Fromont a d'abord tout fait pour l'éviter, mais, peu à peu, il cède aux mauvais conseils de son frère Guillaume de Blancafort, et réveille la colère de Garin, qui s'était laissé apaiser par la promesse de réparations consenties par le comte de Lens. Cependant Rigaut, qui ne saurait attendre le résultat des négociations, a déjà mis Bordeaux à feu et à sang. Le conflit s'étend vite à toute la France. Le roi s'était au début déclaré pour les Lorrains ; mais il se laisse acheter par le même Guillaume de Blancafort. Les Lorrains se vengeront de l'ingérence du Bordelais en le tuant à son départ de Paris, ce qui attire sur eux la colère de Pépin. L'empereur ne pardonnera à ses anciens amis que lorsque la guerre sera arrivée aux portes de Paris. La paix est faite grâce à la reine. C'est une paix plâtrée, mais qui permet à Garin de se

repentir des meurtres qu'il a commis : pour faire pénitence, il se croise. Il est donc en état de grâce lorsque ses ennemis qui l'ont attiré dans un guet-apens, le mettent à mort dans une chapelle. Garin meurt ainsi en martyr, et sa femme Aélis, ainsi que sa belle-sœur Béatris, qui avait trouvé refuge auprès de lui, meurent au bout de trois jours et demi (1. 108-166) [41].

Le fils de Garin, si brutalement privé de tout soutien, se lamente d'abord : la fidélité des barons de Metz, les bons conseils de ses cousins Hernaut et Gérin le réconfortent cependant. Les trois jeunes gens traquent sans relâche l'évêque Lancelin, un des meurtriers de Garin, et le massacrent sans pitié lors d'une chasse. Le roi est d'abord irrité, mais l'impératrice parvient à l'apaiser, et les fils des Lorrains rentrent en grâce à la cour, où Pépin leur accorde de hautes charges. Mais la haine des Bordelais ne désarme pas ; leur chef, désormais appelé « le vieux » Fromont, fait preuve d'une indépendance extrême à l'égard de son suzerain, soit qu'il reçoive fort mal le messager de celui-ci, Gérart, soit qu'il fasse le voyage de Paris uniquement, semble-t-il, pour insulter son seigneur. Les hostilités n'ont d'ailleurs pas cessé en Bordelais où Rigaut et ses frères se battent sans repos ; cette petite troupe valeureuse, mais isolée, va bientôt payer le prix de tant d'héroïsme : Morant meurt ; puis Rigaut lui-même, ce digne neveu de Bégon, succombe dans un combat inégal. Leur mère Audegon meurt de douleur, leur père Hervis se retire dans un couvent ; mais la guerre continue ; Girbert, Hernaut et Gérin essaient en vain de reprendre à Fromont la Gascogne, dont leur ennemi s'est enfin emparé ; le poète s'interrompt avant de raconter l'issue de cette guerre acharnée qui fait gémir tant de victimes. « Ci faut le chant de Jehan de Flagy » (*Gerbert* 1. 1-28).

Inspiration et sens de la chanson.

L'analyse du récit contenu dans ce long poème aura réveillé chez le lecteur bien des souvenirs d'autres chansons de geste. On a déjà fait remarquer que la chanson de geste dont l'ombre plane le plus fortement sur *Garin* est *Girart de Roussillon*, et nous aurons souvent l'occasion de confirmer la justesse de cette vue [42]. Ainsi, pour citer d'abord un exemple

---

[41] Rappelons que le récit est plus court dans *N* (qui omet les chevauchées de Rigaut), et bien différent dans *I*, qui donne un texte très semblable à celui de *N* pour la mort de Garin, mais qui connaît certaines des chevauchées de Rigaut. Le début de *Gerbert* s'écarte également beaucoup de la « Vulgate » dans ces deux manuscrits.

[42] L'idée a été défendue à plusieurs reprises par Ferdinand Lot, en premier lieu dans son étude sur « L'élément historique... » ; voir aussi ses articles de la *Romania*, LII, 1926, p. 284, note 4, et LXX, 1948, p. 206 : « Il est reconnu de tous, je pense, que *Garin le Loherain* connaît et imite même *Girart de Roussillon* » (p. 206). Voir aussi p. 362. L'étude de R.K. Bowman citée p. 19 examine en détail les rapports entre les deux textes.

Nous rappellerons enfin qu'A. Jeanroy a également fait allusion aux rapports entre les deux légendes, dans son article sur « Le roman de *Girart de Rous-*

évident, Pépin prend pour lui la fiancée de son vassal, comme l'avait fait Charles Martel dans *Girart*. Le prologue de *Garin* offre aussi des analogies avec certains thèmes de *Girart* : il existe entre Charles Martel et Hervis en guerre contre les Sarrasins la même situation morale qu'entre Girart et Charles Martel au début de la chanson. Comme dans *Girart*, le roi et le héros semblent en quelque sorte égaux dans cette lutte, où un danger pressant abolit toutes distinctions autres que celle de la prouesse guerrière. Voici un exemple de cette confiance réciproque dans un court conseil de guerre :

Et dist li rois : « Hervil, quel la feron ? »
Li dus respont : « S'il voz plaist, s'i iron. » (v. 262-63) [43]

Dans *Garin*, l'intégrité de cette entente de deux guerriers au-dessus de la masse des autres combattants n'est rompue que par la mort regrettée du roi, et c'est le fils de celui-ci, Pépin, qui se montrera ingrat. Il aurait dû pourtant éprouver pour Hervis une grande reconnaissance, puisque sans l'énergie du duc, son fidèle, il n'aurait pu monter sur le trône. Le vassal qu'il abandonne dans le danger lui reproche amèrement sa faiblesse :

« Coronai voz maugré vos anemis » (v. 881)

Voici à nouveau une situation familière, une ressemblance avec la geste de *Guillaume* cette fois, plus précisément le début du *Charroi de Nîmes*. Et on pourrait faire d'autres rapprochements.

Mais l'utilisation de ces thèmes atteint à des résultats si différents dans les divers textes envisagés, qu'on hésite à parler d'imitation. Pour en revenir au thème de « l'échange des fiancées » par exemple, notons que dans *Garin*, il n'y a pas, à proprement parler, échange : Pépin prend Blanchefleur pour lui, mais il n'y a pas de seconde fiancée. Dans *Girart*, Berthe, humiliée, désolée, fait l'apprentissage du malheur avant le héros lui-même, et se trouve destinée par là à lui montrer le chemin de la pénitence. Blanchefleur ne ressemble un peu à Berthe que dans le court passage, où elle reste à l'écart de tous, ne sachant que faire, après l'échec de ses projets de mariage avec Garin. Son inquiétude silencieuse se

---

sillon » (*Histoire littéraire de la France*, XXXVIII, 1949, pp. 404-431) ; voir la note 2, p. 413.

[43] Un peu plus loin, *A* v. 279-87, même situation, même coopération de deux guerriers pour le bien commun. Certains manuscrits (*F* 2d, *J* 3a, *V* 2d) font débuter le discours d'Hervis de la façon suivante :

Et dist Hervis : « Fils de bon chevalier... »

Cette variante exprime avec bonheur l'estime que le père de Garin ressent pour son roi.

devine après coup, lorsqu'à Garin qui lui conseille d'épouser Guillaume de Monclin elle répond sur un ton d'humble gratitude :

« Sire », fait-elle « moult par avez bien dit.
A vo conseil me veil del tot tenir » [44] (*B*, fol. 16a)

Cette humilité est encore la note dominante de sa réponse à Pépin, lorsqu'après avoir pu craindre de se trouver complètement délaissée, elle se trouve élevée au trône de France de façon inattendue :

« Sire », dist ele, « la vostre grant merci !
Cant il voz siet et voz vient a plaisir,
Honor me faites, si com il m'est avis ».

C'est à ces vers que se réduit l'essentiel du texte de la version commune ; les vers qui suivent, dans *A*, sont une audacieuse interprétation d'un remanieur qui a revu le texte de façon toute personnelle [45]. Cependant, l'héroïne de *Garin* n'est pas une sainte, et on pourrait d'autre part faire ressortir des ressemblances évidentes entre Elissent et Blanchefleur, impératrices et médiatrices : le poète a pu avoir l'ambition de fondre en un seul les deux personnages féminins de son grand modèle.

On peut donc déjà dire que, si certains éléments sont traditionnels, l'orientation de l'œuvre est originale. Elle le paraît plus encore quand on regarde de près au caractère véritable du conflit que raconte le poème. On a souvent dit qu'il s'agissait d'un conflit d'intérêts ; on a vu les barons, bordelais ou lorrains, comme des oiseaux de proie qui déchirent le pays pour servir leur fortune personnelle. Il est certain que la mystique du lignage se confond souvent avec l'amour des terres possédées ou convoitées, et que la première rupture entre Garin et Fromont, jusqu'alors frères d'armes, a pour prétexte lointain le don qu'a fait imprudemment Pépin à Bégon du riche duché de Gascogne ; le roi favorise ainsi le parti des fils d'Hervis, les Lorrains, à qui est acquise la sympathie du poète. Hardré, père de Fromont et chef des Bordelais, s'indigne alors [46]. Sa

---

[44] Dans le manuscrit *A*, un texte qui diffère de celui de tous les autres manuscrits décrit une Blanchefleur passionnée, déçue et indignée de l'échange des fiancés. A cet effet, le remanieur a ajouté les vers 5945-5964 ; 5992-97 ; 6034-38. On trouvera dans la note suivante la référence exacte des feuillets qui contiennent ce passage dans les divers manuscrits.

[45] A vrai dire, la plupart des manuscrits ajoutent deux ou trois vers où Blanchefleur demande simplement à Pépin de rendre sa décision officielle en la communiquant aux Lorrains, ses cousins ; voici ces vers dans *F* :

... « Car mandes donc le Loherenc genti,
Lui et son frère, et le Borgoing Auberi,
Et mon lignage, et mes riches amis. »

On peut lire cette version dans les manuscrits *B* (16ab), *C* (34d), *D* (23c), *E* (134b), *F* (36ab), *G* (45a), *I* (17d), *J* (46a), *M* (46bc), *N* (64ef), *O* (32a), *P* (46bc), *Q*, *S* (27a), *V* (40cd).

[46] Au moment où Pépin, émerveillé par l'adresse de Bégon, lui accorde cette trop belle récompense, le texte, dans la plupart des manuscrits, note

jalousie s'explique fort bien par la valeur et la situation du nouveau fief concédé aux Lorrains ; c'est que la possession de la Gascogne fait d'eux des voisins trop proches de Fromont et de ses frères. Un vers énigmatique rappellera à un moment décisif, la valeur de Bordeaux aux yeux des fils d'Hardré ; c'est Fromont qui parle :

« De Bordelois sui estraiz voirement,
En ceste terre sunt mi mellor parant. » (*A* v. 2289-90)

Fromont « de Lens » est-il donc bordelais ? [47] Mais ce qui nous intéresse pour l'instant, c'est de constater qu'au moment où Pépin fait don de la

---

brièvement l'étendue du nouveau fief et la jalousie de tous, y compris Hardré, devant un tel don :

« Li empereres molt rice don li fist,
Ço est Gascogne que li rois li ofri.

Dans le texte de *B* (3f) que nous venons de citer, ces deux vers, qui correspondent à *A* 1056-57 sont immédiatement suivis par les vers 1061-2 et 1070 de *A*. La disposition est semblable dans *C* (7c), *F* (7c), *G* (8b), *J* (9b), *M* (10b), *N* (v. 1624-25), *O* (2a-b), *P* (9b), *V* (8b). Aucun manuscrit ne donne les vers 1050-55, 1058-9, 1063-9 qui appartiennent en propre à la leçon de *A*. *S* parle bien d'un exploit de chasseur, mais c'est le roi qui en est le héros (la leçon de *S*, comme celle de *Q*, diffère d'ailleurs de la « Vulgate » en ce début de récit). Le texte de *N* (fol. 50c) parle des promesses apaisantes de Pépin, mais elles sont faites à Hardré. La protestation de Fromont et la réponse que lui fait le roi ne se trouvent donc que dans *A*.

Mais plus loin (v. 2251-57), au retour de l'expédition de Maurienne, dans tous les manuscrits, c'est bien Fromont qui invoque la promesse de Pépin, et fait allusion à tout ce qui s'était passé. A ce moment donc, tous les manuscrits rappellent en détail cette chasse et cette promesse, dont aucun d'eux, sauf *A*, n'avait fait mention auparavant :

« Cant chaciez desoz Mont Beliant,
En la forêt qui a Senlis apent. » (*D* fol. 2a)

Ce texte se retrouve dans *B* (6e), *C* (12c), *F* (14a), *G* (16b), *M* (18d), *N* (v. 2795, fol. 53b), *P* (12d), *S* (8c), *V* (15c). Notons que tous les manuscrits sauf *D* et *G* donnent Mon(t)meliant comme *A*.

Les manuscrits ont-ils laissé tomber la première exposition de l'épisode que seul *A* aurait fidèlement gardée ? Ou bien, et c'est plus vraisemblable, le copiste ou remanieur de *A*, en modifiant la version commune, n'a-t-il pas eu l'illusion de combler une lacune, de nouer plus fortement le drame ? Mais il a eu la maladresse de remplacer Hardré par Fromont, sans voir que ce scrupule intempestif le trahissait, et que le changement du père au fils dans tous les autres manuscrits se passait d'explication. En effet, au moment de l'élévation de Bégon, Hardré était encore le « maître » de Pépin et celui de son lignage. Mais après l'affaire de Maurienne, où son attitude de temporisateur lui a valu le blâme de son fils même (v. 1402-3), son rôle devient secondaire et il s'efface devant Fromont. Quant au récit de la chasse, il a pu être tiré d'un vers que donnent les manuscrits *F* (7c), *G* (8b), *V* (8b) :

Cant vet en bois ne leu, nel velt guerpir (leçon de *F*)

C'est d'ailleurs là un trait souvent attesté de l'art du conteur, qui aime à procéder par variations sur un thème présenté d'abord de façon brève et sèche.

[47] Les origines de la famille de Fromont ne sont jamais clairement expliquées dans le texte. Cette imprécision, l'accumulation de détails contradictoires (seigneurie de Lens, de Bordeaux, de Soissons) a embarrassé les remanieurs qui ont essayé d'ajouter des indications de leur cru, sans jamais réussir à masquer l indécision première, peut-être voulue par un auteur qui entendait tirer parti de cette dispersion des territoires.

Gascogne à Bégon, la flambée de colère et d'envie des autres grands seigneurs (*A* 1061-62) ne dure pas et semble chose vite oubliée. Aussi l'indignation de Fromont au moment de l'affaire de Maurienne ne laisse-t-elle pas de surprendre ; entre les deux épisodes en effet, on a d'amples preuves de la bonne volonté des Bordelais. Nous trouvons par exemple un Hardré bienveillant et amical dans l'épisode de la reconquête de Metz (v. 1192-1221). On ne saurait non plus oublier que, dès le prologue, le duc Hervis a montré une confiance implicite en la valeur d'Hardré, puisqu'il l'a choisi comme « maître » de Pépin [48]. La haine des Bordelais n'est donc pas aussi constante qu'on l'a parfois dit. Bien plus, il est partout évident que leur jeune chef, Fromont, ne désire pas la guerre [48 bis]. Bon guerrier certes, mais homme sage et pacifique en même temps, il fait ce qu'il peut pour éviter les conflits. Même au moment du mariage de Garin, mariage qui va consommer ce qu'il avait voulu éviter lors d'une première guerre, il faut que Bernard de Naisil le pousse par deux fois à commettre un acte hostile, et deux fois il s'y refuse :

Et dist Fromons : « Oncles, por Dieu merci !
Por guerroier ne sui pas venus ci,
Mais pour pais faire, se Dieus l'a consenti.
Laissiez me ester, la vostre grant merci !
De guerroier ne vi ainc bien venir » (v. 5806-10)

Et dist Fromons : « Mervelles puis oïr...
... Vostre merci, car me laissiez garir.
Que ne vaut rien folie a mantenir,
Ne l'en n'en puet al daerain joïr. » (v. 6052-6056-6058)

Même lorsque la guerre a déjà éclaté, il regrette d'avoir été forcé de prendre part au conflit :

Et dist Fromons : « Oncles, qu'avez voz dit ?
Cant je ving ci, je fi molt que chetis » (v. 8577)

---

[48] Le remanieur de *A* a surchargé le texte commun en ajoutant les vers 707-9 ; 711-14 ; 725-30, qui ne se trouvent dans aucun autre manuscrit. Les vers 707-9 en particulier pourraient créer l'impression qu'Hardré est complice des barons qui s'opposent au couronnement de Pépin :

De mainte jent i ot le contredit,
Qui nel voloient otroier ne soufrir.
+ Hardrez de Lenz, peres Fromont l'antif,
+ Cis va encontre lui quinsime de fiz,
+ Et danz Bernars, ses frere du Naisil.
Herviz l'entent, a poi n'enraje vis.

Nous avons marqué du signe + les vers qui ne se trouvent que dans *A* ; le vers 708, non ponctué dans l'édition de Miss Vallerie, devrait admettre une césure après « encontre », et le deuxième hémistiche serait alors l'écho brouillé d'une tradition qui semble avoir insisté sur le grand nombre d'héritiers mâles chez les Bordelais ; voir plus loin p. 171.

De plus, dans les manuscrits *C* (5b), *G* (5d), *J* (6c), *M* (7d), *N* (v. 860, 46f), Hervis appelle Hardré en lui disant : « Venez avant, amis. » La leçon de *A* au vers correspondant (v. 722), suivie ici par *B* (3a), est plus sèche : « Venez avant, fait-il. »

[48bis] G. Lanson, *op. cit.*, p. 34, écrit : « Il (Fromont) est entraîné plutôt qu'il ne se jette de gaîté de cœur dans l'inexpiable guerre. »

Cet épisode (le siège de Bordeaux) souligne fortement la situation de Fromont, belligérant malgré lui. Citons encore ce mot comique dans son pacifisme exalté : on vient de dire à Fromont de fixer le terme de la trêve aux hostilités :

> Et dist Fromons : « Se il estoit sor mi,
> Je les penroie jusqu'al jor dou juïs. »
> François s'en gabent, Loheren en s'unt ris (v. 12579-8-) [49]

Cette belle générosité va, en l'occurrence, lui coûter fort cher, car la reine, traîtreusement, suggère à la place de Fromont sept ans de trêve, qui lui permettront de renforcer la puissance de ses chers Lorrains.

On a déjà vu que Fromont n'est pas toujours le tenant résolu de la paix et qu'il lui arrive de céder à des mouvements de colère et d'envie. Mais lors de cette première dispute qui nous fait si bien pénétrer l'intention du poète, il est révélateur de voir dans quelles circonstances Garin et Fromont, les deux compagnons, échangent les premières paroles de désaccord. La rupture est brutale et sa cause grave : Fromont fait défection au moment où Garin va livrer bataille aux quatre rois païens qui assiègent Thierri de Maurienne. Cette défection ne s'explique pas par la lâcheté, mais par une trop grande confiance dans le jugement de ses parents et amis, le vers clef de l'attitude de Fromont étant :

> « Je crerai bien mon oncle de Naisil. » (v. 1745) [50]

Cet épisode annonce déjà les intentions du poète tout au long de l'œuvre ; plus que les incidents extérieurs, c'est une sorte de fatalité intérieure qui jette l'un contre l'autre deux lignages, dont le moins bon a pourtant des titres à notre estime et à notre admiration [51]. Bordelais et Lorrains pourraient être amis, ils y auraient intérêt, au moins temporairement. C'est Fromont qui l'affirme :

> « Se nos linages estoit ensanble mis,
> Nus hom fors Dieu ne noz porroit sofrir. » (v. 5931-32)

Mais leur nature profonde s'y oppose. Sur les Bordelais en effet, pèse un lourd passé, conséquence d'une tare héréditaire qui est le goût et le besoin du mensonge. Le poète éprouve le besoin d'intervenir directement pour nous en prévenir :

> Ensanble o lui Hardré et Amauri ;
> N'ot plus felons en .XIIII. païs. (v. 832-3)

---

[49] Cf. *Raoul de Cambrai*, v. 3224-25. Le rapprochement a déjà été fait dans l'édition de Meyer et Longnon, Société des Anciens Textes Français, 1882, p. 111, en note.

[50] La scène se trouve, non sans additions par rapport aux autres manuscrits, aux vers 1717-1781 de *A* ; les vers 1729-33, et les deux beaux vers 1766-67 sont propres à *A*.

[51] Même « l'archi-traître » Bernard de Naisil s'attire l'admiration du trouvère :

> Bien le sachiez, s'il eüst loiauté,
> N'eüst tel prince en la crestienté. (v. 6754-55)

et à nouveau en semblable circonstance :

> Premiers parla Hardrez au poil floris ;
> N'ot si traïtre el roiaume Pepin. (v. 1280-81)

Cette hyperbole répétée pourrait sembler pure convention de style ; en réalité, elle résume l'histoire d'une famille, car Hardré, ses frères et ses fils montrent bien au cours de la chanson les défauts qui leur ont fait mériter une si sombre réputation. Et les générations précédentes semblent avoir produit des traîtres encore plus noirs, par exemple l'aïeul, ce Ga(r)lain qui n'est pas nommé dans *A* au vers 2302, mais l'est dans la plupart des manuscrits :

> « Galain votre aive voir n'en deïst noiant
> Envers Hervi, qui Loheraine apant. » (texte de *D*, 2c) [52]

On ne compte plus les trahisons, spoliations et autres crimes inexpiables dont ces anti-héros se sont rendus coupables. Fromont est plus la victime de cet atavisme qu'un être volontairement malfaisant, et une grande partie de l'histoire le montre pris au piège des machinations de ses redoutables parents [53].

Du côté des Lorrains, au contraire, tout est clarté, loyauté, connaissance et respect d'un code moral élevé. Le couple Garin-Bégon réalise la perfection de l'idéal chevaleresque. Et Blanchefleur, la reine, montre qu'elle fait partie de leur famille spirituelle autant que de leur parenté « charnelle ». Quant à Pépin, il n'est le « mauvais roi » qu'à la fin du poème, et cela seulement par une lente déchéance. Il n'est pas un fantoche comme le Louis des chansons du cycle de Guillaume ou celui de *Raoul de Cambrai*. Peu doué par la nature, mais plein de bonne volonté, il s'est pris d'une grande amitié un peu naïve pour Bégon ; le texte ne perd pas une occasion de rappeler la ferveur de ce sentiment ; on en a déjà vu un exemple de la plus haute importance aux vers 1047-70. Voici d'autres vers qui confirment l'impression d'un attachement très fort :

> Le jor fu Begues sor Bauçant l'abrievé
> Qui molt fu bons ; li rois li ot doné. (v. 1080-81)

---

[52] Garlain est « l'aive » de Fromont dans *B* (6e), *C* (13b), *D* (2c), *E* (106d), *G* (16d), *M* (19b), *N* (fol. 53d, v. 2850), *O* (9b), *P* (18b), *Q* (10c), *V* (15d) ; il est son « oncle » dans *S* (8d), son « niés » dans *I* (3a), et simplement « Iarleins li sosduianz » dans *Z* 12. Le nom de Ga(r)lain revient au vers correspondant à *A* 2325 (v. pp. 57-58) ; cette fois l'accord des manuscrits est complet sur ce nom, car *F*, qui disait simplement « votre aiol » à 2302, donne « *Garlains* votre oncle... » (fol. 14c) lors du deuxième exemple.

[53] Lire par exemple les paroles de Bernard (v. 8457-61), et le commentaire de Fromont (v. 8503).

Et plus loin, lorsque Bégon rejoint enfin l'armée des Royaux sous les murs de Saint-Quentin, voici trois exemples de l'impatience et de la joie de Pépin :

« G'irai encontre le mien loial ami. » (v. 4616)
« Com gentement vient a moi mes amis ! » (v. 4649)
« Li miens amis, bien puissiés vos venir ! » (v. 4653)

Mais cette amitié va s'effriter peu à peu, sous le coup d'une opposition trop grande entre les deux hommes : voici un « après la bataille » révélateur :

« Certes », dist Begues, « ci ot bel poigneïs.
Sor totes choses itex giex m'enbellist ».
« Dïables estes », ce dist li rois Pepins. (v. 9400-2)

Il n'est peut-être pas inutile de constater que ces vers se trouvent en fin de laisse, et sont suivis d'un changement d'assonance qui intensifie la coupure. Bien plus, ce premier signe inquiétant de rupture entre des personnalités trop différentes apparaît à peu près au milieu du poème [54]. Et Pépin, comme Fromont, succombe à la fatalité intérieure, pour lui celle des désirs ; désir d'une femme (et il prend la fiancée de Garin), désir de l'or, et il accepte l'or de Guillaume de Blancafort :

Li enpereres a l'avoir covoiti ;
Tot otroia ce que Guilliaumes dist. (v. 13904-5)

En se laissant acheter, il renonce à venger la mort de Bégon et promet de ne pas poursuivre les meurtriers de son ami.

Les ressorts du conflit toujours renouvelé sont donc d'ordre psychologique et moral : sous-jacente est l'idée de l'importance du lignage. Il en est de la naissance comme de la grâce : Dieu accorde au héros le bonheur d'être issu d'une famille sans tache et le préserve du malheur irréparable d'appartenir à une famille tarée. Ce bonheur doit suffire, point n'est besoin de faveurs plus matérielles. Ainsi s'explique en partie un des paradoxes du poème, le sort des héros : contre toute attente, ils ne triomphent pas ; bien au contraire, rien ne leur est épargné, pertes d'amis, de biens, morts cruelles. Les Bordelais à la fin de *Garin*, survivent presque tous, riches et triomphants. Seul, le plus innocent d'entre eux, Isoré, tombe, victime moins des Lorrains que de Bernard de Naisil. Cependant les Lorrains remportent une victoire posthume, puisqu'ils laissent pour les remplacer des fils et des neveux qui les valent, Girbert, Gérin, Hernaut, et, pour un temps, Rigaut. L'objet de l'épopée n'est donc pas d'ériger en modèle la force, la richesse, les succès matériels, mais bien de révéler l'importance d'une autre valeur plus essentielle, celle

---

[54] Si l'on ajoute aux 16.000 vers de *Garin* les quelque 2.000 vers du *Gerbert* qui sont sans doute l'œuvre du même auteur.

d'une âme bien née [55]. Nous trouvons ici même l'explication d'un second paradoxe, ce titre de la chanson qui ne laisse pas d'étonner. Pourquoi le poète a-t-il mis au centre de son œuvre le personnage de *Garin* [56], alors que le héros à qui vont d'emblée les yeux et les cœurs est Bégon ? [57] Mais, à bien lire le texte, on s'aperçoit que le portrait des deux frères entend faire ressortir les qualités irremplaçables de l'aîné, qui, mieux que Bégon, incarne le choix divin du héros moral : c'est bien Garin, modèle et conscience de ceux de son lignage, qui, dans sa modération et sa sagesse, mérite de donner son nom à la chanson. Serait-ce trop s'avancer que de supposer à la base de l'opposition entre les deux frères, l'opposition rhétorique de la tête et du bras ? Garin n'a pas d'épée légendaire, pas de destrier bien aimé. C'est Bégon qui monte Bauçant et tient en main Floberge, « la belle au poing d'or fin » [58], mais c'est Garin qui, malgré sa grande jeunesse, trouve ces belles paroles pour encourager les siens dans un combat dont Pépin est absent :

« Miex devons faire que se il estoit ci. » (v. 1667)

Donc, si le poète ne pouvait ni ne voulait reprendre le sujet épique par excellence de la lutte contre les païens (ce thème n'est pas absent de *Garin le Loherain*, mais il représente une mise en route et comme l'essai du thème principal), il a du moins conçu son sujet comme le récit d'une autre lutte assez grandiose, la lutte inévitable entre ceux qui ont reçu le don de la vraie noblesse, et ceux qu'une disgrâce morale empêche d'atteindre à pareille hauteur. C'est là un sujet de caractère peut-être plus tragique qu'épique, car on peut espérer convertir ou confondre les païens, alors que le rachat moral d'un Bernard de Naisil est inconcevable, mais c'est le sujet que l'auteur inconnu de *Garin* a voulu traiter dans le cadre de l'épopée. Nous entendons étudier ici l'emploi qu'il fait des procédés du genre, sa soumission ou son originalité

---

[55] Cette interprétation ne prétend pas contredire, ni remplacer celle de M. R. Bezzola dans sa communication du Colloque de Liège, sur la « valeur littéraire des chansons féodales » (*Actes du Colloque de Liège*, 1959, pp. 183-195). Loin de nous l'idée de nier l'impression tragique et souvent sombre que l'on ressent à la lecture de ces textes ; mais ils ont aussi un côté positif qui nous paraît particulièrement frappant dans *Garin*. D'ailleurs M. Bezzola parle lui-même de la « vigueur » de ces chansons, et les études de M. P. Le Gentil sur *Girart de Roussillon* et sur *La chevalerie Ogier* ont montré la conception harmonieuse qui est au cœur de ces œuvres. Voir les articles parus dans *Romania*, LXXVIII, 1957, pp. 199-233 ; 328-389 et 463-510.

[56] Les manuscrits ne portent évidemment que des titres tardifs et souvent fantaisistes, tels *S* où on trouve noté d'une grosse écriture : « Ce manuscrit contient les annales depuis le Roy Pepin jusques au roy Jean. » A quoi P. Paris rétorque : « Ce titre est ridicule ; le véritable est celui de Roman de *Garin le Loherain* et de ses enfants et petits-enfants » (page de garde du manuscrit *S*). Mais l'énumération finale de tous les manuscrits qui en comportent une (*A*, 261c, d ; *C*, 191d ; *E*, 349b ; *J*, 259 b ; L_2, 174c ; *M*, 315b ; *N*, 188a ; *P*, 261b ; (*R*) ; *S*, 291d ; *V*, 226a) dit :

« Ci faut l'estoire dou Loherant Garin. »

[57] Ce fait avait déjà frappé G. Lanson, *Histoire de la Littérature française* (10e édition, p. 33).

[58] V. 7597. Voir aussi les vers 4930, 6526, etc...

devant ses lois ; nous espérons déterminer la valeur de sa création en elle-même, tout en la replaçant, quand il sera nécessaire, dans le cadre plus large de la production épique de la fin du XII[e] siècle.

Date de la chanson.

Le dernier quart du XII[e] siècle est en effet la période où les critiques les plus récents s'accordent à placer *Garin le Loherain*, dont la date précise reste incertaine. Les remaniements cycliques conservés dans les manuscrits dont nous avons parlé ont singulièrement brouillé l'image qu'on aurait pu se faire du texte primitif (ou des textes primitifs, si Paulin Paris a eu raison de voir dans les 10.000 premiers vers de *Garin* la mise en série d'au moins trois « chansons » différentes)[59]. C'est souvent aux remanieurs, et non à l'auteur principal du poème, qu'il convient à la vérité d'attribuer l'insertion de détails qui ont forcé les critiques à rajeunir *Garin*. Il n'en reste pas moins vrai que l'état de civilisation évoqué par les éléments constitutifs de l'œuvre ne permet pas de remonter au-delà de 1150. Paulin Paris et Léon Gautier cependant avaient été trompés par l'accent souvent rude du récit et étaient convaincus de l'antiquité de la geste. Mais avant même la belle étude de Ferdinand Lot, Edélestand du Méril, dans la préface de son édition de la « Mort de Garin », montre (un peu malgré lui) que les *Lorrains* n'étaient pas si anciens qu'on le disait. Comme Paulin Paris, mais plus mollement, il avait tenté de contester la véritable signification de détails gênants, tels que l'existence d'une héraldique au moins naissante et l'organisation des communes à côté des armées de barons[60]. Mais il avait remarqué fort nettement qu'aucune chanson vraiment ancienne ne contenait d'allusions à *Garin* (p. LVII).

Voici une liste des faits ou détails qui ont permis à plusieurs critiques et historiens d'assigner une date approximative à la chanson. Nous citons dans l'ordre chronologique les études qui renferment des précisions à cet égard.

1. 1835 — P. Paris, dans son édition (II, p. 72, en note) fait remarquer que le vers 7168 pourrait aider à dater notre poème. Garin veut donner à Aélis en douaire

« Val Saint Dié, ou li fins arjens gist. »

Or, fait remarquer l'éditeur, on semble avoir ignoré l'emplacement des mines d'argent de Saint Dié après le XII[e] siècle (dernière mention officielle en 1120). Elles ne furent retrouvées qu'au XVI[e] siècle. A plusieurs reprises, P. Paris fait allusion à des édifices qui pourraient fournir une date approximative pour notre poème[61].

---

[59] P. Paris, *Li Romans de Garin le Loherain...*, vol. I, 1833, préface, et vol. II, 1835, pp. 212-217.

[60] E. du Méril, *La Mort de Garin*, 1846, préface pp. XLVII-XLVIII.

[61] Par exemple la chapelle royale à Paris est encore dédiée à Saint Magloire dans *Garin* (t. II, p. 5) alors qu'elle devint Saint-Barthélemy en 1138. La note 1

2. 1896 — F. Lot a donné plusieurs raisons de penser que *Garin le Loherain* devait dater de la dernière moitié du XII[e] siècle au plus tôt. Certaines identifications proposées dans son article sur l'« Elément historique dans *Garin le Lorrain* » l'amènent même à descendre jusqu'à la fin du XII[e] siècle, mais ces identifications (n[os] 9 et 10, Henri de Bar et Henri de Reims) ont paru peu convaincantes à un autre critique[62]. D'autres « particularités historiques ou archéologiques » relevées par F. Lot offrent sans doute une base de datation moins fragile : telles que les armoiries (milieu du XII[e]), l'infanterie des Flamands, les troupes soldées. Une de ces particularités est d'ordre littéraire et nous allons nous y arrêter un moment parce qu'elle est absente du texte de *A* ; c'est une allusion aux légendes arthuriennes ; l'épisode où on la rencontre devrait se trouver dans *A* après le vers 4443. C'est la protestation de Bérengier, « li sires de Cauni » devant la joie de Fromont à la naissance de son fils :

> « Nos somes viel et chenu et flori :
> La soie grace nos vaudra molt petit,
> Com cil Breton qui attendent tou dis
> Le roi Artu qui del siecle est partis » (*B* fol. 14e)[63]

Or voici ce que dit E. Hoepffner[64] de cette allusion ironique à la « musa del Breto » : « Les troubadours se sont souvent moqués de cette folle croyance... or cette plaisanterie cessa, du moins pour Peire, après la naissance du jeune prince Arthur de Bretagne (en juillet) 1187 ». L'époque où circulait cette plaisanterie est bien en gros celle où nous pensons que se place la composition de notre chanson, les quinze ou vingt dernières années du XII[e] siècle). D'autre part, nous avons noté plus haut (p. 20) un autre élément de datation proposé par Lot qui ferait remonter l'inspiration d'une partie de l'œuvre au conflit pour la possession du Vermandois (1182-85)[65].

---

du tome I, p. 42 identifie le second crucifix arraché aux païens par Hervis au Saint-Sauveur qui se trouvait à Saint-Pierre de Troyes (voir *Garin*, v. 783-87) et fait remarquer que la cathédrale fut « entièrement réduite en cendres par le feu du ciel en 1188, c'est-à-dire après la composition du *Garin* ».

[62] E. Langlois, dans sa *Table des noms propres...*, p. 332 ; v. p. 356 en note : p. 641 (note 1).

[63] Cet épisode apparaît aussi dans *C* (28a), *E* (124a), *F* (28a), *G* (34d), *I* (11c), *J* (36a), *M* (36a), *N* (v. 4966, 60c), *O* (23d), *P* (36a), *S* (20b), *V* (26a). *D* a une lacune ; *E, M, P* omettent les deux derniers vers du texte cité. D'autre part, les manuscrits *J, O, V* retournent à ce moment précis au décasyllabe, après plusieurs feuillets en alexandrins.

[64] E. Hoepffner, *Le troubadour Peire Vidal. Sa vie et son œuvre*, 1961, pp. 51-52.

[65] Mais nous répétons qu'il peut s'agir d'une coïncidence. Voir l'article de F. Lot sur une ruse de guerre qui a donné à de faux marchands de sel l'occasion de prendre Chartres, et qui ressemble de façon frappante au stratagème qui fait le sujet de la seconde moitié du *Charroi de Nîmes* ; mais l'événement historique « se passait le 12 avril 1432 » ! (*Romania*, t. XXVI, 1897, p. 565). Voir également les remarques de M. J. Frappier, *Les chansons de geste...*, t. II, p. 239.

3. 1914 — Lucien Foulet signale le vers (6802 de *A*) qui compare Bernart de Naisil à Renart[66].

4. 1935 — Ruth Parmly[67] fait l'observation suivante : le vers 15659 montre que Fromont considère comme allant de soi l'aide que lui apporteront les Anglais. Cette alliance du Bordelais et de l'Angleterre n'a pu paraître naturelle qu'après 1153, date du second mariage d'Aliénor d'Aquitaine.

5. 1952 — Martín de Riquer, dans *Les Epopées Françaises*[68], montre l'importance de l'*Ensenhamen* de Guiraut de Cabreira pour l'histoire des chansons de geste. Cet érudit assigne au texte de l'*Ensenhamen* (dont il donne une très soigneuse réédition en appendice) la date de 1168 (p. 338) ; un peu plus loin (p. 340) il compose une liste des gestes qu'on peut reconnaître au passage dans le long reproche du troubadour à son ignorant jongleur « Cabra ». Des allusions à peu près certaines aux *Lorrains*[69] se décèlent dans les vers 70, 80, 101, 129, 135. D'autres, d'attribution moins sûre, car il s'agit de personnages figurant dans de nombreux textes (tels le Salomon du vers 87, le Galopin du vers 97) pourraient peut-être elles aussi prouver l'importance de *Garin* dans le répertoire épique de la seconde moitié du XII[e] siècle[70].

6. 1956 — M. F. Lecoy montre que *Gerbert de Mez* a dû être rédigé après la construction du Pont d'Avignon (terminé en 1185), et avant 1227-8, date du *Guillaume de Dole*[71]. Il paraît prudent de supposer au moins quelques années d'intervalle entre le texte de *Garin* et celui de la continuation.

Aucun de ces indices ne permet en vérité de conclure avec certitude sur la date précise de *Garin le Loherain*, mais il existe une sorte de concordance générale entre les faits dont nous venons de parler. On peut

---

[66] Lucien Foulet, *Le Roman de Renart*, Paris, 1914, p. 497.

[67] R. Parmly, *The Geographical references in the Chanson de Garin le Loherain*, New-York, Institute of French studies, 1935, p. 57.

[68] Martín de Riquer, *Les épopées françaises*, 2[e] éd., trad. fr. par Irénée Cluzel, Paris, Nizet, 1957. Mais l'édition espagnole avait paru en 1952.

[69] M. Martín de Riquer parle à ce sujet de la « geste des Lorrains ». Mais ces allusions concernent des personnages ou des lieux qui appartiennent tous au sujet du *Garin* propre.

[70] Le texte de G. de Cabreira est d'ailleurs sans doute autre chose qu'un simple catalogue. Malgré l'apparente flexibilité de la forme, il semble bien que le troubadour ait cherché à montrer une certaine virtuosité dans la versification et la structure ; par exemple, il n'emploie chaque nom qu'une seule fois, évite les noms de lieu, et groupe les remarques sur les chansons les plus importantes dans les « nœuds » de sa longue guirlande. On doit regretter à cet égard l'absence du vers 72, qui formait sans doute un de ces nœuds à propos du « Loerenc ».

[71] Dans son article de 1956, cité ci-dessus (voir la référence p. 16), M. Lecoy acceptait comme *terminus ante quem* la date traditionnelle de 1212 pour le *Guillaume de Dole*. Mais il a depuis corrigé cette date en 1227-8. Voir son article : « Sur la date du *Guillaume de Dole* », *Romania*, LXXXII, 1961, pp. 379-402, et son édition du roman (*CFMA* 1962).

donc penser que la chanson, qui a dû exister sous une première forme avant 1168, a atteint sa perfection dans les quinze ou vingt dernières années du XII[e] siècle, grâce à un remanieur de génie (Jehan de Flagy ?). Puis l'œuvre s'est enrichie de traits nouveaux et parfois contradictoires sous l'influence de ses continuations, et, dès *Gerbert*, elle est le noyau d'un cycle. A vrai dire, le cycle était en germe dans la conception même de *Garin*, et c'est ce qui fait la valeur exceptionnelle de l'ancien poème que ses continuations ont pu peut-être enrichir, mais jamais égaler. M. Bezzola a bien montré ce pouvoir d'extension propre aux sujets traités par les « chansons féodales » : « l'épopée », dit-il [72], « tend à s'étendre non seulement dans l'espace comme *Girart de Roussillon*, où pour finir, tous les vassaux du royaume participent à la lutte, mais se prolonge en arrière et en avant dans le temps. La mort tragique de Garin... n'est pas une solution, une fin... Elle est un simple épisode, comme Garin est un épisode dans la lignée des Lorrains ».

Le « sens » de l'épopée commande donc sa « structure ». Si nous avons bien compris ce sens, si le texte est bien dominé par le désir de présenter une certaine conception de la vertu du guerrier féodal, on ne s'étonnera pas de voir la mise en œuvre de cette conception aboutir à une sorte de « somme » chevaleresque, dans laquelle l'abondance des tableaux et des situations illustrant le problème moral ne peut nuire à la force de la démonstration indirecte. Cet art de conter large et souple constituait évidemment une invite à l'activité des remanieurs. C'est pourquoi nous avons un reflet déformé de l'œuvre telle qu'elle fut initialement conçue dans les renouvellements qu'encouragea le succès évidemment foudroyant, puis durable, du texte. Malgré ces déformations, le sentiment qu'une volonté et un goût très individualisés avaient présidé à la réalisation de l'ensemble, était déjà présent dans l'esprit d'Edélestand du Méril : « Même aux époques les moins cultivées », écrit-il, « la personnalité littéraire n'est pas entièrement éteinte » [73].

Nous ne croyons plus que *Garin* a été composé à une « époque [des] moins cultivées », au contraire, mais nous nous réjouissons de rencontrer une « personnalité littéraire » chez les auteurs de *Girart de Roussillon*, de *Raoul de Cambrai*, de *Garin le Loherain* (on est parfois tenté de supposer quelque émulation entre eux). Ces auteurs mettaient leur fierté à atteindre un juste équilibre entre la hardiesse de leurs innovations de forme ou de contenu, et leur connaissance précise du métier des vieux poètes.

Plan de la présente étude.

Le mystère du style épique français, c'est qu'on le trouve à son point de perfection dans le plus ancien texte conservé, la *Chanson de Roland*,

---

[72] R. Bezzola, « A propos de la valeur littéraire des chansons féodales », dans *Technique littéraire des chansons de geste*, Colloque de Liège, 1959, pp. 190-191.

[73] E. du Méril, *La Mort de Garin*, 1846, préface p. LI.

aux côtés de laquelle on peut placer la *Chanson de Guillaume*, et *Gormond et Isembart*. Un siècle plus tard, après l'enrichissement du genre dans la formation du cycle de Guillaume, on n'attend que la décadence accompagnée de l'oubli des grands modèles. Mais l'épopée, en se renouvelant profondément après 1160, montre au contraire un respect créateur pour ces modèles. Dans la « geste des félons », l'épopée fait preuve d'une ultime vitalité avant la décadence du XIII[e] siècle. Loin de renoncer aux très anciens procédés qui avaient fait leurs preuves, les auteurs semblent s'abriter derrière eux, y trouver une garantie de qualité, tout en s'efforçant d'étendre et de multiplier ces vénérables ressources. Le genre rival, le roman, ne se privait pas de certaines de ces ressources et Chrétien de Troyes montrait bien qu'on pouvait faire du neuf en utilisant avec subtilité d'anciens moyens d'expression. C'est la qualité de cet équilibre entre soumission à la tradition et hardiesses de novateur, qui particularise les œuvres de cette époque, à première vue toutes semblables.

Il sera donc nécessaire d'étudier le récit avec précision. Malgré ses proportions en effet, il doit porter la marque de son inspiration tout d'abord dans sa *composition*. A cet égard, M. Rychner a placé bien au-dessus de toutes les épopées la *Chanson de Roland* dont il nous fait admirer le plan « noué » ; mais sans doute a-t-il été injuste pour les chansons « de moins haute volée », car elles montrent toutes les traces des efforts qu'ont faits leurs trouvères pour varier la structure et l'adapter, par des correspondances d'épisodes ou des entrecroisements de thèmes, au caractère de leur sujet ; c'est ainsi qu'un architecte adapte le plan d'un édifice à son site et à sa destination. La première partie de cette étude s'efforcera donc, par une lecture attentive des textes qu'offrent les divers manuscrits, de trouver l'économie particulière à *Garin* ; et, bien que la laisse n'ait plus guère de valeur musicale à l'époque où fut composée la chanson, il n'est pas sans intérêt d'observer l'emploi que fait le poète de cette « unité de récit » ; un chapitre qui terminera la première partie contiendra nos remarques à ce sujet.

La seconde partie aura pour objet un examen détaillé des clichés, formules et motifs qui sont les matériaux de base du développement narratif ; la difficulté qui se présente ici est de réussir à apprécier la provenance et l'emploi exacts de ces éléments : sont-ils le plus souvent choisis par l'auteur, qui traduit ainsi librement ses volontés de créateur ? ou bien sont-ils en partie suggérés, ou même imposés, par les exigences de l'exécution et de la transmission ? portent-ils les marques de l'exercice d'un métier humble et précis ? ou bien encore ces deux modes de composition ne se pénètrent-ils pas et ne s'influencent-ils pas mutuellement ?

Comme l'a dit encore M. Rychner : « vu d'une certaine hauteur, le genre entier paraît « cliché » [74] ; cela est si vrai que la seconde partie que nous venons d'esquisser risquerait d'englober entièrement le dévelop-

---

[74] J. Rychner, *Essai sur l'art épique du jongleur*, p. 126.

pement de ce travail. Mais on s'aperçoit assez vite qu'un grand nombre de formules, et certains motifs sont réservés à la caractérisation des personnages. Bien plus, éléments structuraux et détails d'expression sont combinés de manière très consciente pour établir la stature, le rôle, la couleur des êtres créés par le poète. Dans la troisième partie, nous nous demanderons donc quelles sont la puissance et la finesse de cet outil qu'est le style épique, pour ébaucher la silhouette d'un personnage épisodique, aussi bien que pour dégager le profil d'un héros.

Or le programme que nous venons de tracer est précisément celui que M. Frappier proposait de suivre pour juger de la « personnalité littéraire » de nos auteurs de geste : « N'oublions pas que l'art épique ne se réduisait pas à un emploi mécanique ou quasi improvisé de clichés et de formules mnémotechniques, bien que leur fonction soit considérable ; il comportait aussi une conception du sujet, une distribution des épisodes, une certaine construction des personnages [75]. » Et il ajoute aussitôt après : « Bref, je demande qu'on n'allègue pas le caractère *oral* du style épique (à mon avis *semi-oral* serait souvent plus juste) pour rabaisser l'art des trouvères de geste au ras, si je puis dire, du métier de jongleur ; je demande qu'il ne soit pas interdit de supposer que plus d'un parmi eux s'est réservé, comme tout ouvrier des lettres, un temps de méditation et de travail ». Sages paroles, et encourageantes pour qui espère, par une étude précise de ces constituants du style épique, faire goûter plus pleinement un plaisir littéraire, dont une lecture superficielle peut révéler la qualité, mais non point préciser la valeur.

---

[75] J. Frappier, « Réflexions sur les rapports entre les chansons de geste et l'histoire », *Zeitschrift für Romanische Philologie*, 1957, p. 3. Ce passage peut se lire aussi aux pages 44-45 de l'ouvrage du même auteur : *Les chansons de geste du cycle de Guillaume d'Orange*, t. II.

Première partie

CHAPITRE PREMIER

LA COMPOSITION

Il y avait quelque difficulté à organiser d'une façon qui ne fût ni trop détaillée, ni trop arbitraire, la description d'une masse imposante de dix-neuf mille décasyllabes. Nous avons eu recours à la méthode suivante : ne prêter attention, pour dégager les grands traits de la composition, qu'aux qualités purement narratives du texte, marquant une pause chaque fois que l'action prenait vraiment nouveau visage. Nous avons cru ainsi pouvoir diviser *Garin le Loherain* en six parties correspondant à six moments bien caractérisés de l'histoire des personnages et du drame qu'ils vivent :

1. le prologue ou geste d'Hervis (*Hervis*) [1]
   v. I — 1017...1017 vers
2. la jeunesse de Garin et de Bégon
   v. 1017 — 2310...1293 vers
3. la première guerre entre Lorrains et Flamands dont le théâtre est le Nord de la France
   v. 2310 — 5570...3260 vers
4. le mariage de Pépin et la deuxième guerre (autour de Naisil)
   v. 5570 — 7034...1464 vers
5. le mariage de Garin, celui de Bégon et la troisième guerre (en Gascogne)
   v. 7034 — 10151...3117 vers
6. la mort de Bégon ; guerres de vengeance dans toute la France. Mort de Garin [2]
   v. 10151 — 16617...6466 vers

---

[1] Nous appellerons cette partie de *Garin* du nom de son protagoniste *Hervis*, pour distinguer ces 1.000 vers de la continuation romanesque du XIII[e] siècle, appelée *Hervis de Metz*.

[2] Il faudrait ici ajouter les 2.470 premiers vers de *Gerbert de Mez* ; on obtiendrait alors, pour la 6[e] partie, un ensemble de 8.936 vers, plus de deux fois la longueur de la *Chanson de Roland* ! On pourrait voir là deux parties : avant la trahison de Pépin (v. 10151-13905 = 3754 vers), et après cette trahison (v. 13905-16617, puis v. 1-2470 de *Gerbert*, soit 5182 vers). A vrai dire il y a là un ensemble amorphe, nous le montrerons plus loin.

Or, comme nous l'avons constaté par la suite, ces divisions du texte correspondent à quelques détails près, à celles que Paulin Paris a établies pour rendre plus plaisante la lecture de sa traduction de *Garin*[3]. Il distingue une introduction et sept livres. Voici comment il les dispose (les titres sont de lui) :

— Introduction : Hervis de Metz (= *A.* I-1226)
— Livre I : Valprofonde et Laon (= *A.* 1227- 2445)
— Livre II : La première guerre (= *A.* 2459- 6020)
— Livre III : Seconde guerre (= *A.* 6021- 7196)
— Livre IV : Troisième guerre (= *A.* 7197-10151)
— Livre V : La Mort de Bégon (= *A.* 10151-11647)
— Livre VI : La vengeance de la mort de Bégon (= *A.* 11677-14744)
— Livre VII : La Mort de Garin (= *A.* 14745-16618)

Notons ici que la correspondance avec *A* n'est qu'approximative, car Paulin Paris bouleverse souvent l'ordre des laisses ou l'ordre des vers de *A*, parfois de son propre chef, parfois parce qu'il suit un manuscrit qui donne une leçon bien éloignée de celle de la « Vulgate », tels *S* et *N*. Ces différences sont particulièrement sensibles dans la dernière partie, où P. Paris considère comme interpolées les chevauchées de Rigaut, et celles de Garin après la trahison de Pépin[4]. Quant aux autres différences entre la composition dégagée par P. Paris et celle que nous proposons, elles sont légères et tiennent souvent à la seule présence, à la fin d'un « livre », d'un épisode que nous placerions volontiers au début d'une « partie » : l'adoubement de Garin et de Bégon, le mariage de Pépin par exemple.

De toute façon, dégager cette structure ne va pas sans difficultés. Si l'idée centrale de chaque division du texte est bien caractérisée et se distingue clairement de celle qui précède et de celle qui suit, il est assez difficile en revanche de découvrir le point d'articulation exact entre ces diverses parties. La première difficulté est d'ordre matériel ; le lecteur moderne en effet souhaite trouver un signe externe l'avertissant du moment précis où se produit dans la situation un changement important.

---

[3] P. Paris, « *Garin le Loherain* » *Chanson de geste composée au XII*[e] *siècle par Jean de Flagy, mise en nouveau langage,* Paris, 1862.

[4] La version de *N* est en effet beaucoup plus courte que celle de *A* et de la plupart des autres manuscrits, après le v. 10945 de *A* ; la leçon est radicalement différente, et on peut juger de sa brièveté par le fait qu'au moment de la bifurcation, la laisse CX de *A* correspond à la laisse CII de *N*, mais que *N* finit avec la laisse CXI, quelque 2500 vers après le vers 10945 de *A*, alors que le texte de *A* finit avec la laisse CLXVI, quelque 6000 vers plus loin. Paulin Paris voit dans la rapidité de *N*, la preuve de son ancienneté, et considère que le récit de la Mort de Garin dans *N* est la version originale de cet épisode. Mais le cas du manuscrit *I* donne à réfléchir ; bien que très proche de *N*, et même plus pur et moins orné que ce manuscrit au début de la Mort de Bégon, *I* offre un texte qui se laisse souvent rapprocher de *A*. Voir plus loin, pp. 101-3, quelques considérations sur l'art de la laisse dans *N*.

Or ce signe, qu'il s'agisse d'une grande initiale ou d'un simple changement de laisse, vient toujours trop tôt ou trop tard à notre sentiment ; chaque division présente d'ailleurs un cas particulier par suite de sa place et de son rôle dans la structure de l'ouvrage. Une difficulté qui vient se greffer sur celle-ci naît de la diversité des manuscrits : on sait déjà qu'ils sont fort nombreux et qu'ils représentent des versions fort différentes. Mais, si divers qu'ils soient, ils ont un point commun : chacun d'eux a été revu avec soin par un copiste, ou un remanieur qui voulait montrer comment il comprenait le poème. Voyons donc si le sentiment de ces artisans, qui voulaient guider leur auditeur médiéval, correspond aux efforts d'un Paulin Paris, lorsqu'en 1862 il cherchait à retenir l'attention de son lecteur.

Les divisions du texte et les manuscrits.

1. v. 1017.

Après la mort d'Hervis, lorsque Garin et Bégon, sauvés par leur maître Bérengier et élevés par leur oncle Henri, obtiennent enfin la protection et la faveur de Pépin, il nous semble naturel de rencontrer au moins un changement de laisse, d'autant plus que le vers 1018, qui prélude à leur présentation à la cour a tout l'air d'une formule d'intonation :

A Pentecote, une feste jolie...

Mais le manuscrit *O* (2a) est le seul qui fasse de ce vers un vers initial. La plupart des manuscrits ont placé la coupure après le vers 1014 de *A*, qu'ils font suivre d'une formule de transition fréquente dans les chansons de geste :

Lairons del roi, dirомes de Henri. (*F* fol. 7b)

Cette formule constitue le début de la laisse dans *B* (3e), *C* (7b), *F* (7b), *J* (7d), *M* (10a), *P* (9a)[5], *V* (7d). Les manuscrits *A*, *E* (97a), *G* (8a) et *N* (v. 1599, f. 49 c), donnent le récit sans aucune interruption. L'unanimité des autres textes n'est cependant qu'apparente. Ils ne s'accordent pas en effet sur le nom qui doit terminer le vers. *F*, *S* donnent Henri ; *M*, *P*, *V* donnent Hervi ; *E* (97c), Thieri ; *A*, *B*, *C*, *O* donnent Auquentin. Sur ce dernier nom, voir les remarques de la p. 169 et les notes, ainsi que la page 179. La leçon logique est Henri.

Dans le groupe lorrain, l'erreur « Hervi » que portent *M* et *P* (suivis ici par *V*), s'explique peut-être par le fait que leur modèle avait machinalement reproduit le « Hervil » du vers 1012. Mais l'erreur « Thieri » de *E*

---

[5] *P* (9a) donne le vers en question, mais ne commence une nouvelle laisse qu'au vers suivant : « Les afans cure, qu'il les vuet porveir. » *S* (3c) ne donne pas le vers, mais fait commencer une laisse après le vers 1004 de *A* :

« De la chité fu saisi Anseys. »

s'explique moins aisément. D'ailleurs, le désordre de la tradition des noms propres à cet endroit, le fait que des manuscrits tels que *A*, *G* et *S* suppriment totalement le vers, donnent à penser que nous sommes là en présence de difficultés produites par la soudure de deux textes primitivement séparés.

2. Au vers 2310, la coupure est logique et très marquée, bien qu'un peu tardive pour le sentiment du lecteur moderne qui aurait préféré cet arrêt aux environs du vers 2245, où éclate soudain la fatale colère de Fromont. L'importance de ce passage est soulignée par la structure des laisses (changements fréquents d'assonance, reprise des vers), et de façon plus matérielle, par des initiales, modestes dans *B* (6c), *I* (3a), *J* (18b), *N* (53d), *Q* (10d), *S* (9a) et *V* (15d), mais de belle taille dans *E* (106b), *F* (14b), *G* (16d), *M* (19b), *O* (9b) ; enfin *C* (13b) et *D* (2c), présentent à cet endroit de belles initiales enluminées[6]. C'est là que P. Paris faisait commencer « la deuxième chanson ».

3. Au vers 5570, *G* (42d) avec un grand L, et *D* (12a) avec une enluminure sont les seuls à marquer une pause importante ; *B* (15c), *C* (33a), *E* (132a), *I* (16b), *J* (43c), *M* (44a), *O* (30b) indiquent simplement une nouvelle laisse et ne semblent pas voir là une coupure particulièrement nette dans le récit.

Il n'y a aucun arrêt dans *F* (34b), *N* (v. 2990, fol. 63e), *P* (44a), *S* (25b). Et pourtant, une guerre vient de finir,

Chascuns des princes s'en va en son païs (v. 5516)

une paix va se faire. Il y a peut-être ici simple négligence, les manuscrits cités ayant renoncé à distinguer des laisses différentes dans une longue suite d'assonance en *-i* (pas de changement d'assonance en effet, depuis le vers 4945).

4. De même le vers 7034, signal de la fin des luttes qui ont suivi le mariage manqué de Garin, nous paraît un endroit où l'on peut légitimement voir une pause importante :

Les os departent et li rois s'en revint

Mais il n'y a là aucune interruption dans *B* (18d), *C* (40b), *D* (31b), *E* (141b), *F* (41b), *G* (52d), *I* (22b), *J* (53c), *M* (53a), *N* (v. 7218, f. 67e), *O* (37d), *P* (53b), *S* (31d), *V* (47b). Remarquons cependant qu'un peu

---

[6] Ce vers présente une difficulté de sens : « de .II. molt haus barons », ne peut guère être le complément de nom de « palais » (nous sommes au palais royal de Laon), mais devrait être le complément de « noise et tençons », avec inversion et enjambement. Mais le manuscrit *E* (106b) donne « Par les parolles des .II. plus hauts barons », et *M* (19b) : « Par la parole », leçons plus logiques. Etait-ce là le texte de manuscrits plus anciens, dont une abréviation aurait pu être mal comprise, d'autant plus que le vers 2318, qui est parallèle à 2310, commence très logiquement par « Sus au *palais*... » ? Voir en appendice les différentes leçons, p. 280.

plus haut, au vers 6606, tous ont marqué un arrêt. Cette unanimité pourrait bien avoir pour cause le changement d'assonance, si rare dans cette partie du poème. Peut-être aussi, pour les lecteurs d'autrefois, la punition de Bernard, meurtrier indirect d'Isoré, marquait-elle le début d'une nouvelle période de guerres, où la diabolique attitude du sire de Naisil montrait le chemin à d'autres comparses, ceux qui vont traîtreusement attaquer Bégon.

5. On attendrait l'unanimité au moins sur le début de la dernière partie, la mort de Bégon, v. 10152. Or, on trouve là encore la gamme entière des caprices des scribes ; *C* (fol. 57d), *D* (fol. 55c), *J* (fol. 77c), *Q* (fol. 58c) ont des miniatures ; *I* (36ab), *N* (fol. 77c) ont fait précéder ce vers d'un explicit, ce qui est une autre façon de bien marquer l'importance de la coupure : mais si *B* (fol. 26e), *G* (fol. 76b), *O* (55b), *S* (49a), *V* (67d) ont des lettrines de belle taille, *E* (163d), *M* (fol. 75d) et *P* (fol. 85d) commencent par une initiale très ordinaire ; enfin *F* (60b) et *T* (fol. 235a) offrent un texte sans coupure aucune. On sait qu'à l'encontre des manuscrits que nous venons de citer, le manuscrit *X* (groupe lorrain) a, de propos délibéré, reproduit le texte de *Garin* à partir de la mort de Bégon.

Devant une telle diversité, on pense à l'avertissement de F. Lot à propos des grands romans en prose du XIII^e^ siècle : on ne peut pas plus diviser en sections autonomes une œuvre médiévale, qu'on ne peut couper une « sparterie ou tapisserie » sans voir se défaire trop de fils[7]. Il est également vrai que lorsqu'une pause est nécessaire, l'art médiéval a une tendance très marquée à s'arrêter seulement quand le drame est noué, à mettre la ligne de partage bien après les causes immédiates du changement, quand les conséquences ont déjà donné à la situation un aspect nouveau et définitif. Ainsi les laisses XLII et XLIII nous transportent dans une réalité où l'inimitié entre Garin et Fromont semble douée d'une vie propre, d'une profondeur subite dans le passé et d'une richesse de conséquences terrifiantes dans l'avenir, excluant toute possibilité de réconciliation alors que les paroles généreuses de Garin aux vers 2277-82 sont encore si proches.

Cette esthétique fait penser à celle de la sculpture des chapiteaux romans ; qu'on regarde la défaite de Goliath à Vézelay par exemple : sur une face, on voit seulement, de profil, tomber le corps énorme ; il faut atteindre l'autre face pour voir le petit David, un pied sur le ventre du géant, lui porter le coup mortel. Quant à la fronde fatale, elle se confond avec l'acanthe qui décore la partie supérieure de l'angle du chapiteau ; la cause du drame est donc représentée, mais non soulignée ; elle est traitée dans l'ensemble de la composition, non pour elle-même. Donnons aussi pour exemple la représentation de la mort d'Absalon qui sépare deux aspects de cette scène ; une face est véritablement remplie par l'épée qui décapite le fuyard, alors que, si l'on contourne la colonne, on ne voit

---

[7] Ferdinand Lot, *Etude sur le « Lancelot » en prose*, Paris, Champion, 1918, pp. 27-28.

plus que le visage tragique, déjà aux portes de la mort, une mort certaine, bien que sans cause apparente. De même, dans nos scènes d'épopée, il est quelquefois difficile de dégager précisément le passage qui correspondrait à l'arête du chapiteau, car c'est là essayer de surprendre dans un moment d'immobilité, la démarche d'un art qui est tout entier fluide et fait de mouvement. Dans ces conditions on risque de se tromper gravement sur la véritable valeur d'un épisode détaché si on néglige de le remettre à sa place dans la série des passages qui l'ont préparé, ou l'ont déjà raconté sous une autre forme. D'ailleurs on verra que les différences de longueur, de ton et de moyens d'expression des six parties entre elles sont moins importantes que la structure qui leur est commune. On retrouve en effet, au long du poème, une même manière personnelle de conter, d'accentuer certains effets, d'en estomper d'autres. Tout en cherchant à préciser le caractère propre à chaque partie, nous ne perdrons donc pas de vue l'ensemble de l'œuvre.

Première partie : Hervis.

(v. 1-1017)

L'analyse qu'a donnée M. R. Bezzola de la première laisse de *Garin* donne le ton du prologue tout entier. Le récit est fait de contrastes majestueux ; ainsi, dans la première laisse, « l'image de la cour ne se détache que lentement sur le fond sombre de la misère du royaume » [8]. Et il est bien vrai de façon générale que dans cette geste en raccourci qu'est *Hervis*, plus simple et d'action plus resserrée que le *Garin* proprement dit, l'art du conteur procède presque exclusivement par succession de tableaux qui se déploient l'un après l'autre autour d'une idée centrale.

Après l'évocation de la misère du pays livré aux Sarrasins, et la désolante description du dénuement des chevaliers français, avec son accent d'âpre rancune contre un clergé avide et égoïste, une scène de conseil s'ouvre qui fait passer successivement au premier plan le roi, le pape, l'archevêque de Reims. C'est le duc de Metz, Hervis, qui réussit à retourner une situation sans issue ; grâce à lui, le pape et le concile se prononcent en faveur de Charles Martel. La matière du récit se compose alors de deux drames, deux attaques de païens, l'une développée du vers 1 au vers 700, l'autre du vers 700 au vers 1017. Jusqu'au vers 700, Charles Martel et Hervis se partagent l'intérêt de l'auditoire de façon égale, puis la figure du Lorrain passe de plus en plus au premier plan, et domine enfin le poème.

La première attaque des païens, celle dont les premiers vers de la chanson annonçaient le récit, se caractérise par sa tension dramatique,

---

[8] R. Bezzola, « A propos de la valeur littéraire des chansons féodales », *La technique littéraire des chansons de geste*, 1959, p. 193.

produite par une situation à peu près désespérée. Inlassablement, mais non sans angoisse, le roi et Hervis voyagent, surprennent les ennemis, les font déloger des villes : Paris, Sens, Soissons, Troyes. Les païens fourmillent, et le danger renaît sans cesse. Le désespoir d'un instant saisit souvent les héros devant cette marée humaine. Le manuscrit *N* (laisse X, vers final), le dit en deux vers expressifs, que l'on retrouve d'ailleurs dans d'autres épopées :

« Bien m'est avis que ils soient germé :
Por .i. qu'ai mort en ai .X. vis trovez » [9]

Mais la gent malfaisante est enfin taillée en pièces non sans lourdes pertes chez les Français, car Charles Martel succombe, comme le roi Louis dans *Gormond et Isembart.*

Les cent vingt vers qui suivent l'issue tragique et triomphale du conflit apportent le sentiment d'un apaisement, d'une renaissance : Hervis assure à Pépin sa couronne, puis se marie et engendre deux fils et sept filles. Le second drame met fin à cette paisible prospérité, mais rien n'indique de façon précise à quel moment il commence. Cette fois, les païens menacent Metz, et l'inquiétude naît de l'isolement d'Hervis qui a en vain imploré l'aide de Pépin. Son alliance avec Anséïs n'est qu'un pis-aller, comme le montre l'empressement du roi de Cologne à occuper Metz après la mort du duc (v. 1000-1002 dans *A*).

Le récit de ces deux guerres laisse une impression de puissance ramassée ; aucune longueur : au contraire, le poète a tendance à couper court aux moments où il lui aurait été facile de s'étendre complaisamment. Les changements de scène, les rebondissements de la situation apparaissent aussi soudainement qu'une séquence de film. De plus, il arrive fréquemment que le conteur présente les différents moments de l'action dans un ordre qui nous paraît peu logique, ou même maladroit ; il place en effet au début des scènes ce qu'on pourrait appeler le noyau dramatique de celles-ci, la mort d'un personnage par exemple : au lieu de préparer l'auditeur à la catastrophe, le texte énonce d'abord le fait brutal, irrévocable, et c'est seulement ensuite que viennent quelques vers sur les circonstances de la mort et la blessure qui l'a causée :

Karles Martiax fu iluec desconfiz... (v. 613)
St Leu de Troies nous i ont fait fenir... (v. 649)
En celle chasse fu quens Hervis ocis... (v. 990) [10]

---

[9] Voir par exemple le *Moniage Guillaume II,* v. 4209. Dans le texte de *A,* suivi ici par la majorité des manuscrits, la même impression est créée par des vers comme les vers 248, 274, 300-1, 590.

[10] Les détails qui suivent dans *A* ne figurent que dans ce manuscrit, les autres donnent *A* 990, puis aussitôt après *A* 997.

De même le poète semble répugner à s'attarder sur un récit de bataille dont il nous donne le dénouement ou le caractère général avant de passer aux détails stratégiques :

> Mais d'une chose malement lor avint... (v. 234)
> Molt par fu liez qui vint a l'auferrant. (v. 344)

Cette manière de conter avait frappé Lanson, qui, à propos il est vrai d'un autre épisode, parle d'un récit « étrangement bref et sec ». La remarque est juste pour l'ensemble du poème, à condition d'omettre l'adjectif « sec », car l'auditeur garde au contraire l'impression d'une surabondance d'événements. Le récit est donc touffu, mais les points saillants paraissent entourés d'une lumière vive, crue même, et l'ensemble reste clair. D'autre part, l'exposé gagne ainsi en valeur dramatique ; les coups du sort produisent un effet plus purement tragique lorsque l'auditeur n'a pas le temps de s'inquiéter, ni d'espérer, et le manque de cohérence discursive est compensé par la force du ton.

D'ailleurs le poète n'ignore pas certains procédés d'une technique plus souple, par exemple l'effet produit par une scène laissée en suspens à son point culminant. Voici comment il décrit l'arrivée de secours : la scène, qui vient de montrer le roi et St Leu en danger devant Troyes (v. 610-620), s'interrompt brusquement au vers 621 pour être remplacée par l'image suivante :

> Hervis chevauche, li bons dus posteïs.
> Si com a Troies li Loherens parvint,
> La noise oï et le bruit et les cris.

Même soudaineté dans l'apparition du second crucifix miraculeux (v. 670-671) [11]. Il est vrai qu'il est possible que l'épisode soit imité de celui qui raconte le miracle de la croix noire à Soissons (v. 531-551) ; mais, s'il en est ainsi, ne doit-on pas s'attendre à ce que l'auteur de l'interpolation ait cherché à se conformer de très près au procédé favori du poète, lorsque celui-ci fait le récit d'événements importants ?

L'absence habituelle des transitions donne donc au prologue son ton particulier, mais sévère ; on trouve là une structure comparable à celle d'un narthex, lieu de présentation où ne se dit que l'essentiel, et qui n'a pas le caractère vaste et aéré du reste de l'édifice. Mais on remarque aisément que si le prologue a bien son caractère propre, il n'y a cependant pas rupture complète avec les autres parties, d'abord parce que nous retrouverons partout la même tendance à terminer un épisode de façon abrupte, ensuite parce que certains détails et motifs sont répétés dans le cœur de l'œuvre, et se laissent suivre comme un fil de couleur vive qui réapparaît çà et là dans la trame d'un tissu.

---

[11] Peut-être y a-t-il là une allusion au « Saint-Sauveur » de Troyes ? Voir René Louis, *Girart, comte de Vienne dans les chansons de geste*, vol. III, pp. 189-190.

Correspondances.

Les diverses parties sont liées entre elles par la répétition de certaines scènes. Le rôle du traître par exemple sera mis en lumière par la description de trois conseils placés à des moments distincts de l'action, et au cours desquels Hardré joue toujours le même rôle. Deux fois la ressemblance est extrême et c'est justement cette identité parfaite qui établit un lien entre la scène de la première partie et celle de la seconde ; ces scènes se trouvent respectivement aux vers 850-893, où Hardré conseille à Pépin d'abandonner Hervis à son sort, et aux vers 1250-1317, où c'est Thierri de Maurienne qui est la victime de sa lâche trahison. Dans les deux cas, Pépin se retire pour tenir un conseil secret au cours duquel Hardré prononce un discours alléguant l'influence paralysante des guerres d'autrefois contre Girart de Roussillon ; à son avis, il vaut mieux temporiser :

« Que ivers past, si revenra avril... » (v. 872)
« Ira ivers, si revenra avril... » (v. 1296) [12]

Plus loin encore dans la seconde partie, mais avec une fidélité moindre, ce discours au sujet de Girart sera répété devant Garin (v. 1384-1386), dans la troisième scène de conseil où Hardré, déshonoré par le blâme général, ne reçoit de secours moral que de Pépin (v. 1409) ; signe d'un changement, d'une transmission de pouvoirs d'une génération à l'autre. Dans un dernier écho au cours de la troisième partie, c'est Bernart de Naisil qui reprendra l'argument défaitiste de l'épuisement du sol français (5293-5338) ; le thème sera là développé par la reprise du tableau décourageant que contenait la première laisse du poème [13].

Cependant, cet art, s'il aime les parallélismes, se refuse à reproduire mécaniquement le dessin d'un passage antérieur, même lorsqu'il l'utilise deux ou trois fois, en reprise ou en écho. Ainsi dans la première scène de conseil, le refus du roi est résumé en deux vers :

Dont sunt venu arrier au duc Hervil,
Et la parole li ont conté et dit (v. 874-75)

Cette brièveté donne ici de la force à la belle colère grondante d'Hervis. Dans la deuxième scène, le poète a mis plus de soin à indiquer les attitudes, à formuler le refus. Le vers 1301 révèle l'atmosphère tendue, l'angoisse des messagers de Thierri, et l'hésitation d'Hardré :

Tout coi s'asisent, ne font noise ne cri.

---

[12] Le même vers se retrouve dans le *Charroi de Nîmes,* sous la forme suivante :

Ira yvers, si revenra estez... (v. 75)

[13] Ces vers ne sont pas vraiment copiés sur ceux de la première laisse, mais les contours essentiels de ceux-ci sont si bien préservés qu'on ne peut douter de l'intention du conteur : nous avons bien là un reflet du début de la chanson.

Mais un manuscrit tardif comme *N*, qui n'appréciait plus la souplesse d'une esthétique déjà ancienne, a accentué la symétrie en forgeant un vers semblable à ce vers 1301 et qui vient s'ajouter à la première scène :

Adont revindrent que n'i firent de cri (correspond à *A* 874)

Au vers 667, c'est le manuscrit *A* qu'on surprend à essayer de jeter un « pont » entre le prologue et le reste du poème : tous les manuscrits au vers 7450 précisent qu'Hervis (le « bon vilain Hervis ») se bat avec une hache :

A la grant hache de l'acier poitevin.

Mais *A* est seul à lui attribuer la même arme au vers 667 :

De la grant hache que entre ses poinz tint.

Plus grand encore est l'effort de mémoire que doit faire le lecteur entre les deux apparitions d'Anséïs de Cologne. Garin, tout à la fin du poème, trouvera auprès de ce roi un secours financier qui lui permettra de continuer sa guerre contre Fromont, tout comme son père avait persuadé Anséïs de devenir son allié contre les Sarrasins. Pour pallier l'excessive immobilité de cette figure, le poète essaiera de montrer en Anséïs une évolution. Le texte d'*Hervis* souligne la jeunesse et la faiblesse de ce roi :

Et dist Garin : « Jones est li meschins :
N'a langue en bouche nes que li rois Pepins »[14] (v. 905)

alors que les vers de *Garin* font de lui un prince en pleine possession de sa volonté et de sa force, et ne parlent de lui qu'en le nommant « le riche roi », « le fort roi » (v. 16101, 16105, 16121, 16123[15] et 16133). Le problème de ces retours cycliques de personnages et d'épisodes ne doit pas toujours être résolu, à notre avis, par un simple diagnostic d'emprunt ou d'interpolation. On peut dire plutôt que le poète a recours à ce procédé pour marquer le passage du temps et c'est là un point sur lequel nous reviendrons un peu plus loin, après l'analyse des six parties.

Deuxième partie.
(v. 1017-2244)

Pour raconter la jeunesse des héros, le poète a recours à une composition moins abrupte. La texture du récit change : une prédilection fort nette commence à s'affirmer pour la disposition entrelacée des éléments du récit, ainsi que pour la répétition par trois fois de certains motifs.

---

[14] Ce Garin est Garin l'orphelin, cousin d'Hervis.

[15] « Anseïs sires » dans *A*, mais « Ha ! riches rois », dans tous les autres manuscrits (*D* 105d, *E* 211c, *F* 97a, *G* 125c, etc...) sauf *S* (79b), qui donne « Ha ! gentils rois ».

Après l'adoubement des quatre compagnons par Pépin (v. 1073-75), trois incidents vont donner à ceux-ci l'occasion de faire leurs preuves. Avec sa brusquerie coutumière, le narrateur nous met par trois fois devant le fait accompli :

1. v. 1096 : Es. i. message qui s'est haut escrié...

et une expédition est immédiatement entreprise contre Richard de Normandie, expédition dont Bégon est le héros (v. 1103-1170). Cette courte guerre est suivie par un resserrement général des liens de féodalité dans les grandes provinces : Flandres, Gascogne, Poitou. Le texte est très bref et sec (v: 1171-1176), mais il est permis de penser que la soumission de la Gascogne à laquelle font allusion les vers 7067-8 et 7086 a eu lieu au cours de cette chevauchée.

2. C'est Pépin qui va suggérer, lors d'une grande fête, la reconquête de Metz. Son discours à Garin ne manque ni de fermeté, ni d'allégresse ; c'est une exhortation familière, un peu vive, mais teintée d'émotion, lorsque le roi met en regard des grands services rendus par son vassal la pauvreté de celui-ci :

> « Sire vasax, ferez le voz ensi
> Qui conquis m'as Normanz et Poitevins ?
> La vostre terre avez mise en oubli,
> Que tient a force li fors rois Anseïs... » (v. 1185-88)

Une expédition est immédiatement organisée pour rétablir Garin dans sa dignité de duc de Metz avec l'aide très active de Hardré [16].

3. Aussitôt après, sans même de nouvelle laisse dans *B* (f. 4c), *C* (144c), *D* (115d), *E* (98c), *M* (11c), *O* (3a), *P* (11c), commence la croisade qui ira secourir Thierri à Valparfonde.

A ce moment du récit, sur la structure ternaire qui sert à présenter les débuts de nos jeunes héros dans la vie aventureuse du baron féodal, se greffe une triple présentation des difficultés qui s'élèvent à propos de l'expédition de secours vers les Vaux de Maurienne.

a) Une première fois, Hardré conseille à Pépin de ne pas se mêler de cette affaire. Nous avons déjà fait allusion à cette scène de conseil qui se déroule du vers 1276 au vers 1306, où commence la plainte des messagers [17]. Mais Garin vient forcer le roi à l'action et Pépin accepte de conduire une armée vers la Maurienne (v. 1407-1430).

---

[16] Le texte de *S* (4ab) et celui de *N* (50bc) allongent beaucoup l'épisode. C'est un des points qui permettent de supposer une tradition commune et sans doute ancienne pour ces deux manuscrits.

[17] Notons encore que c'est à leur troisième tentative que les messagers réussissent enfin à voir Pépin.

b) Le roi tombe malade peu après son arrivée à Lyon et Hardré lui conseille de renvoyer chez eux ses soldats :

> « Faites mander as granz et as petiz
> Chascuns s'en voist arrier en son païs
> Le matinet. Que ferion nos ci ? » (v. 1525-27) [18]

Mais Garin redresse la situation, en montrant cette fois ses talents de médecin :

> Devant le roi desor .j. banc s'asist.
> Li dus li taste et le pouz et le piz.
> Li rois fu molt de fort mal entrepris.
> « Ce est raancles », ce dist li dus Garins. (v. 1552-55)

c) Au dernier moment, Fromont décide de ne pas participer au combat puisque son oncle Bernard se montre pessimiste sur l'issue de la bataille. Garin devra donc lutter seul ; il remportera cependant une victoire complète, bientôt assombrie par la mort de Thierry et l'attitude cauteleuse et violente à la fois de Fromont (v. 1997 ; v. 2013-2028). Toute cette partie, vivante et bien menée, fait grand honneur au conteur, par la richesse de l'invention, la justesse de la psychologie, l'aisance du mouvement. L'intérêt ne faiblit pas une seconde dans le développement de l'action : c'est d'abord la longue chevauchée dans les montagnes, avec ses détails pittoresques (v. 1609-1616), ses évocations de paysages, rythmées par trois laisses similaires (v. 1618-21 ; v. 1630-37 ; v. 1638-44), où revient par deux fois le *topos* du « locus amoenus », dont la fraîcheur s'accorde parfaitement à l'enthousiasme et à la vigueur des jeunes chefs de l'expédition. A l'arrivée devant Val Parfonde, leur confiance est encore totale, leur innocence intacte ; mais cette belle unanimité commence à se désagréger lors de la reconnaissance de Bernard et de Bégon ; on voit alors, devant l'immensité de l'armée sarrasine, s'opposer le découragement trop prompt de Bernard (v. 1691-1696) et l'exaltation presque enfantine de Bégon (V. 1697-1705) [19] ; un dialogue rapide et heurté a lieu au retour des éclaireurs ; c'est alors la scène de rupture, dont le point culminant se trouve dans les avertissements solennels et répétés de Garin se heurtant à l'obstination et à la légèreté de Fromont (v.

---

[18] L'enjambement est dans *B* (5a), *C* (9a), *E* (100d), *F* (10a), *M* (13d), *O* (5a), *P* (12d) ; il ne figure pas dans *G* (11c), *N* (51c, v. 2205-7), *Q* (5d), *S* (5c), *V* (11a).

[19] *A* seul offre les vers 1706-1713. Dans la plupart des autres manuscrits, on trouve simplement :

> Et dist Hervis : « Dex vos puist beneïr.
> Ja n'i durront li coart Sarrazin. »

F (11b), *J* (14b), *M* (15b), *O* (6a), *V* (12b). Le copiste de *G*, souvent distrait, donne : « Et dist Bernars » (12d) ; dans *S* (6c), il y a confusion du discours de Bégon et de celui de Garin (v. 1697-1705 et 1748-1751). Dans *N*, où l'on note à plusieurs reprises un goût excessif de la symétrie, on trouve un premier discours en *-i* (v. 2366-70), démarqué du second, en *-é* (v. 2843-2889, fol. 5f) : dans *P* (14b), c'est Bégon qui parle, Hervis n'intervient pas.

1748-1772) [20]. Nous parlerons de la bataille même un peu plus loin, car elle met en lumière le rôle du merveilleux chrétien dans notre texte.

Après la bataille, il y avait une scène difficile à faire, celle du retour de Fromont à Garin. Mais les manuscrits semblent n'offrir ici qu'un reflet incertain d'une scène pleine d'ironie brève et sèche. Leur modèle commun devait être difficile à lire ou à comprendre. En effet, Fromont se désespère de son erreur de jugement, mais Bernard l'encourage à revenir vers Garin vainqueur comme s'ils avaient eux aussi livré quelque bataille. D'où une plaisante méprise de Bégon qui croit au retour des ennemis à la vue de cette troupe sortant d'on ne sait où :

« Foi que doi vos, paien et Sarrazin
Sunt retorné ; vez en la grant traïn » [21]. (v. 1990-1)

Le passage est particulièrement défiguré dans *A* qui a ajouté les vers 1975-78 ; 1982-84 et 1986. Le récit original devait juxtaposer très rapidement les tableaux de la situation dans chaque camp, avec une remarque ironique qu'il faut sans doute mettre au compte de l'auteur ; mais cette rapidité, ce dépouillement ont dû égarer quelque peu les copistes [22].

Emploi du merveilleux.

Le récit de la grande bataille contre les Sarrasins offre le dernier exemple de merveilleux chrétien qu'on trouve dans le poème. Il y a certainement dans l'emploi réfléchi et parcimonieux de ce merveilleux un artifice de composition. C'est un fait frappant dans l'organisation de la matière : à mesure qu'avance le récit, l'impression d'espoir, de force et de jeunesse que donnent *Hervis* et le début de *Garin* va diminuant d'intensité, et peu à peu, les héros semblent réduits à compter sur leurs propres forces ; leurs paroles se font plus mûres et moins éclatantes, leurs entreprises n'ont plus cette auréole de ferveur et de chance gratuite qui distinguait leurs premières expéditions. Alors aussi disparaissent du récit les miracles, les anges et les saints.

Un inventaire complet des diverses manifestations du surnaturel est du reste vite fait. Les saints martyrs de la première laisse ont sans

---

[20] Autre addition de *A*, les vers 1729-35 ; il y a là un assez grand désordre dans tous les manuscrits ; certains vers manquent, d'autres sont déplacés. Il se peut qu'un archétype ait été ici en mauvais état, ou obscur. Un accident semblable se présente aux vers 1974-8 et 1981, comme on le verra bientôt.

[21] L'enjambement se trouve également dans les manuscrits *B* (6a), *C* (11c), *E* (104a), *F* (12b), *G* (14c), *J* (16a), *M* (17a), *N* (52c ; v. 2529), *O* (7c), *P* (16a), *S* (7c), *V* (13d).

[22] C'est le vers 1985 qui les embarrasse tous. On vient de voir que le remanieur de *A* lui a donné tout un contexte de son invention. C'est aussi l'idée de *O* (fol. 7b), qui est sensible pourtant à l'absurdité de la situation :

Es Turs se fierent, dex ! quel poeste ot ci,
Que homes mors sont ale envaïr !

Ironie aussi dans *N* :

Son helme osta Begues li palasins ;
Bernart encontre : Diex ! quel proece a ci !

Dans *E* on trouve un texte assez plat :

Hains de Bordelle dist : quel prouesse a ci !

doute une grande importance spirituelle (voir la troisième partie, les personnages, p. 177) ; mais ils n'apparaissent dans cette première laisse que sous leur aspect humain et souffrant. C'est aussi un vers bien discret que celui qui, dans *Hervis*, suit la mort de Saint Leu :

L'arme emporterent li angele en paradis... (v. 652)

Deux fois, à la fin d'une bataille, Hervis trouve un crucifix qui échappe miraculeusement au traitement sacrilège que lui infligent les Sarrasins. Le premier récit (v. 534-551) est fort supérieur au second (v. 671-685), mais tous deux se retrouvent dans tous les manuscrits avec un vers exactement répété :

Encor i est, onques puiz n'en issi. (v. 548-867)

Enfin, dans la bataille autour de Val Parfonde, les troupes de Garin reçoivent l'aide inattendue et efficace de trois cavaliers mystérieux :

Dex fist miracles, si com dist li escris ;
Car sains Denis sor .j. cheval i vint,
Et sains Domins[23] et sains Jorges aussi. (v. 1909-11)

Quand les trois saints disparaissent, victorieux, le drame vécu par les Lorrains deviendra tout humain, avec l'exception rapide et burlesque des tours de magie, bien discrets d'ailleurs, de Manuel Galopin, dit Tranchebise (v. 7829-31). Nous ne voulons pas dire que toute conscience du domaine spirituel disparaisse de l'œuvre ; il n'en est rien, comme le montre, par exemple, le pressentiment sinistre de Garin lorsqu'il voit approcher la bière contenant le corps de son frère dont il ignore la mort, aux vers 11385-11395. Mais aucune apparition surnaturelle n'accompagne les épreuves de plus en plus nombreuses et sanglantes qui accablent les héros.

Troisième partie.
(v. 2310-5570)

La deuxième partie se terminait sur l'espoir exprimé par Garin d'épouser Blanchefleur. On sait que son espérance sera déçue, comme bien d'autres d'ailleurs, car il semble que la chance tourne, et abandonne

---

[23] Bédier, dans les *Légendes épiques* (II, p. 211, note 2) avait cru devoir renoncer à retrouver dans *Garin le Loherain* ce modeste saint qu'il avait remarqué dans *Aspremont*. L'édition de P. Paris donnait St Denis, St Georges, St Maurice, ce qui est la leçon de *S* (7a). Mais St Domins fait bien partie du trio dans *A*, *B* (5f), *C* (11a), *O* (7a), *V* (13b). Autres variantes : St Luc (*D*, 114c), St Bras (*M* 16c) et « le bras St Georges » dans *G* (14a, v. 5). Dans *Q* (8c), on trouve aussi St Domins, mais aux côtés de quatre autres saints, dont « St Denis de France, St Morisse, St Joires », et un saint dont le nom biffé et corrigé est très difficile à lire. St Domins apparaît aussi dans *Aliscans*, la *Chanson d'Antioche*, les *Chétifs* (Domis), *Jérusalem*, comme on peut le voir dans la *Table des noms propres...* d'E. Langlois.

les Lorrains. Ils ont pourtant pour eux, plus que jamais, la faveur du roi. On peut même dire que l'estime et la tendresse de Pépin pour Garin sont ici à leur plus haut point. L'euphorie de ce moment est soulignée par des détails tels que la robe de cour que revêt Garin au vers 2212, le geste amical de Pépin au vers 2218, la chaleur avec laquelle le roi donne son accord au mariage de Garin et de Blanchefleur (v. 2237-41), enfin, le plaisir évident du vassal que son seigneur vient de louer du fond du cœur:

« Granz mercis, Sire ! » dist Garin en rïent... (v. 2243) [24]

La protestation de Fromont éclate dans cette atmosphère comme un coup de tonnerre. C'est que loin de sentir ses torts précédents et d'essayer de les réparer, il s'obstine dans sa réclamation avec une mauvaise foi soulignée par tous :

Et dist li rois : « Or oi plaît de noient ». (v. 2259)

Et c'est aussi l'impression de Garin :

« Mais or voi bien que orguel i a grant » [25].

La discussion quitte bientôt le terrain des faits matériels et présents, et les deux jeunes gens en arrivent à échanger des griefs qui remontent bien loin, beaucoup plus loin qu'eux-mêmes. Ce n'est plus l'opposition seulement de Fromont et de Garin mais de Garlain et d'Hervis, c'est-à-dire d'une « maison de traîtres » et d'une « maison de vassaux fidèles » [26]. Malheureusement les allusions au passé sont beaucoup plus vagues dans *A* que dans les autres manuscrits, comme nous l'avons déjà dit à propos de ces mêmes vers (v. 2301-2), p. 31 [27]. Garin a lancé ses remarques violentes contre la famille de Fromont dans un premier mouvement d'irritation qu'il ne peut contrôler. Ses accusations, qui sont formulées d'abord à la fin d'une laisse assonant en *-a*, sont reprises et développées dans un discours parallèle qui se trouve au début d'une laisse rimée en *-er* ; le défi y est aussi irréparable que le premier, la rupture aussi

---

[24] Ce détail se retrouve dans *B* (6e), *C* (12d), *D* (2b), *E* (105d), *F* (13d), *I* (2d), *J* (18a), *M* (18d), *N* (53b, v. 2793), *O* (8d), *P* (18d), *Q* (10b), *S* (8c), *V* (15b), Z_{12} (v. 27).

[25] Le copiste de *B* a remplacé « orguel » par « honor ». De telles méprises ne sont pas rares dans les meilleurs manuscrits.

[26] M. R. Bezzola, « La valeur littéraire des chansons féodales », dans *Technique littéraire...*, p. 190.

[27] Cette colère de Garin a été déclenchée par un insolent discours de Fromont ; celui-ci reprend l'épithète que lui a appliquée Garin en commençant ses reproches :

« Sire Fromont de Bordelle la grant »
(= *A* 2266 ; c'est ici le texte de tous les manuscrits).

L'idée de l'origine méridionale de « Fromont de Lens, le posteïs » est accusée dans la première partie du poème ; voir à ce sujet, l'article de R. Parmly, *The geographical references in the Chanson de Garin le Loherain*, New-York, 1935, p. 18.

complète[28], mais le ton est bien différent. On y trouve une espèce de soulagement de Garin à voir Fromont révéler enfin son vrai visage ; cette ironie amère n'a cependant pas toujours été comprise par les copistes[29], et a complètement disparu du texte de *A* (v. 2323 et suivants). Le remanieur a en effet supprimé tout ce qu'il ne comprenait pas dans son modèle ; c'est là d'ailleurs un trait constant de son style qui s'efforce de rendre clairs à tout prix les passages tant soit peu elliptiques ou obscurs. Il a fort à faire avec l'auteur de *Garin* dont le talent est justement caractérisé par l'omission des transitions, habitude qui convient à son art volontiers concis et un peu hautain.

Quoi qu'il en soit de cette dispute, la lutte qui suit, lutte où les Lorrains ont d'abord le dessous et auraient sûrement péri sans l'intervention

---

[28] Le texte de *A* ne donne qu'une faible idée de la précision et de la vigueur des attaques de Garin ; dans tous les autres manuscrits, il menace de tuer Fromont, si ce dernier ose rentrer à Soissons :

« Se vos i truis, et au desus en vieng,
Coperai vos a m'espee le chief. » (*D* 2d)

[29] Voici quelques exemples de la variété des textes correspondant aux vers 2323 et suivants de *A*. Nous donnerons d'abord la leçon de *D* (fol. 2d), qui se retrouve dans *C* (13b-c), *F* (14c), *G* (17a), *I* (3a), *Q* (10d), *S* (9a), *V* (16a) :

« Sire Fromons », dit Garin, « par mon chief
Bien avez fait qui m'avez acointié :
De traïson ne vos puis blastengier,
Galain votre aive en avez forslignié... »

L'ironie de Garin nous paraît ici particulièrement coupante ; il fait semblant de s'étonner de la relative loyauté de Fromont, qui a pris soin de l'avertir de la trahison qui se préparait, d'abord par sa conduite lors de la croisade en Maurienne, puis par le défi en règle que contiennent les vers 2992-97 ; c'est parce qu'il a « acointié » Garin que Fromont déroge à la tradition familiale : Garlain avait tué son parrain dans une église, décapité son seigneur, et jeté à la rivière, après l'avoir cousu dans un sac, son cousin dont il s'est approprié les terres. Cette énumération de noirs forfaits rend plus cinglante la feinte approbation de Garin.

Mais, dans un second groupe de manuscrits, on constate que les copistes ont cru devoir corriger le dernier vers, et parfois même les précédents :

« Bien avez fait qui m'avez menacié :
De traïson ne vos puis blastangier.
Garlain votre oncle mie ne forligniés. » (*B*, 6f)
« Bien avez fait qui m'avez acointié :
De traïson ne vos puis blastengier,
Garlain votre aive n'avez pas forlignié. » (*J*, 18c)
« Bien avez fait qui m'avez corrocié !
De traïson vous puis bien blastengier,
Garlain votre aive n'avez pas forlignié. » (*O*, 9b)

N (v. 2874-9, fol. 53d), ainsi que les manuscrits du groupe lorrain *M* (19c) et *P* (18c) présentent également la construction négative au dernier vers. Le texte de *E* (106b) est incohérent :

« Bien aveis fait qui m'aveis acointié !
De traïson ne me puis blastengier,
Gaillain ton aive n'en as pas blastengié. »

Celui du fragment Z_{12} est aussi très loin de la subtilité de l'original :

« De traïson vus puis bien laidengier ;
Garlain votre aive ne deve forlignier. »

d'Hernaïs d'Orléans, est le signal d'une guerre qui va s'étendre très vite à toute la France. La structure de ce récit dépend en grande partie des procédés d'entrelacement. Le récit reste clair, mais plusieurs épisodes échelonnés dans le temps sont amenés au même point l'un après l'autre avec un art qui met en valeur de belles scènes et garde le lecteur suspendu entre l'espoir et la peur : c'est ainsi que Bégon, qui ignorait comme ses hôtes le meurtre de Hardré, reçoit les nouvelles de la guerre au milieu de ses ennemis qui ne savent pas encore qu'ils le sont, et qui regretteront vivement plus tard de l'avoir laissé s'échapper. Le narrateur pousse ici la situation jusqu'à un point extrême de danger, et joue du contraste entre la paisible ignorance des Bordelais et le sang-froid de Bégon :

> Et dist Guillaumes : « Noz irons avoec ti. »
> « Nanil », dist Begues, « ainz remenrez ici,
> Que je espoir par tenz a revenir ».
> Congié prent d'ax ; dou palais descendi. (v. 3409-12)

Les derniers mots de Bégon révèlent un humour froid dont on pourrait citer d'autres exemples dans les *Lorrains* et dans bien d'autres épopées. Plus tard la stupéfaction des Bordelais, lorsqu'ils apprennent enfin l'existence du conflit, sera mêlée de rancune assez naïve :

> « De ce fist mal que mot ne noz en dist » [30] (v. 4205)

Au va-et-vient des messagers répond le mouvement plus lent des armées, en une sorte de contrepoint serré et clair à la fois. Les villes, les personnages semblent les pièces d'un immense échiquier que l'on pourrait représenter ainsi :

Mouvements des Royaux	*Mouvements des troupes de Fromont*
a) Mort de Hardré, fuite de Fromont ; expédition contre Soissons, puis contre Saint-Quentin. (v. 2306-2445)	b) Piteux retour de Fromont ; son mariage, dont la conséquence immédiate est l'attaque de Cambrai (v. 2445-2945).

Personnages intermédiaires

c) Huon de Cambrai, assiégé par des forces supérieures en nombre, envoie un messager au Roi (v. 2945-3218).

---

[30] C'est cette naïveté que plusieurs manuscrits ont voulu éviter en remplaçant le premier hémistiche par un autre plus menaçant :

> « Molt fit que *sages* que mot ne nous en dit. » (*B* 12a)

C'est aussi la leçon de *C* (26b) et *O* (22b). Les autres manuscrits sont plus vagues :

> « De ce fist il mervoille que mot ne nous en dit. » (F 26c)

Cf. *G* (32d), *M* (34a), *N* (59d, v. 4723), *P* (34a).

Mouvements des Royaux

Message du Roi à Bégon. (v. 3218-3293)

Mouvements des troupes de Fromont

d) Pendant ce temps, Bernard de Naisil attaque Auberi à Dijon (v. 3294-3364). Auberi envoie un messager à Bégon.

Personnages intermédiaires

e) Bégon reçoit en même temps les messages du Roi et d'Auberi : il décide d'aller au secours d'Auberi, détruisant tout en Bourgogne sur son passage (v. 3365-3859).

f) Après une tentative avortée de conciliation, l'armée de Pépin attaque Saint-Quentin (v. 3860-3954) ;

g) à ces nouvelles, Fromont et ses alliés lèvent le siège de Cambrai (v. 3954-4181),

h) pendant que les Bordelais, entrant en guerre, viennent par mer grossir les forces de Fromont (v. 4182-4255).

i) Cependant la chevauchée victorieuse de Bégon continue ; il prend Naisil (v. 4257-4409),

j) mais son absence nuit aux Français qu'Isoré et Guillaume de Monclin tiennent en échec (v. 4410-4612).

k) L'arrivée de Bégon réunit tous les combattants sous les murs de Saint-Quentin ; Bégon est blessé, mais finit par prendre Saint-Quentin, et la paix est rétablie (v. 4612-5566).

Il y a là encore beaucoup à admirer, mais les proportions des épisodes et leur multiplication commencent à rendre la lecture difficile et monotone. C'est justement à ce moment du récit que l'on constate l'absence dans *A*, de plusieurs épisodes secondaires présents cependant dans la plupart des autres manuscrits. Voici les omissions que révèle la comparaison des manuscrits :

1. Au moment où Huon de Cambrai sort pour la première fois à la rencontre de ses ennemis, il se trouve tout d'abord face à face avec Isoré de Boulogne, à qui Fromont vient de confier son enseigne. Un dialogue s'engage alors, où Huon accuse Isoré d'ingratitude, faisant allusion à des événements dont on ne trouve nulle part ailleurs la trace dans

le poème : Huon est allé au secours d'Isoré assiégé dans Boulogne par le Flamand Baudouin, et cela gratuitement, il le souligne :

« Je fui o vos .j. mois et .j. demi ;
Ge n'oi del votre vaillant .j. angevin » (*D* fol. 9a) [31]

Isoré baisse la tête sous ces accusations, méritées, dit-il, et allègue ses obligations envers son seigneur ; il promet de ne pas se servir de ses armes, du moins, s'il est obligé de rester aux côtés de Fromont.

Or, pour éviter de transcrire l'épisode, le remanieur n'a eu qu'un mot à changer : alors que tous les manuscrits donnent à la place du vers 3045 de *A* :

Huon le voit, pas ne li enbelli,

le copiste, en remplaçant *Huon* par *Fromont,* a pu sauter à la fin de la scène, où le chef des Bordelais s'indigne de la décision prise par son neveu de ne plus combattre contre son bienfaiteur. On voit combien il était facile de pratiquer la coupure. Il est vrai que l'argument pourrait se retourner, et qu'on pourrait imaginer combien il était facile d'interpoler la conversation entre Huon et Isoré. Pourtant dans d'autres cas, on surprend le remanieur dans des opérations semblables mais moins réussies, où subsistent des traces d'une intervention maladroite ; on verra par exemple dans la troisième partie l'explication des deux morts d'Enguerrand de Couci (p. 293). Là aussi le changement avait été rendu possible par une simple substitution de noms [32].

2. Après le vers 4443 de *A*, d'autres manuscrits présentent une courte scène curieuse et touchante à laquelle nous avons fait allusion p. 35.

La nouvelle de la naissance de Fromondin n'est pas accueillie par tous avec enthousiasme ; un vieux guerrier, Bérengier de Chauni, rapproche sa carrière déjà longue de l'enfance de son jeune seigneur et conclut amèrement qu'à attendre l'adoubement de Fromondin, il risque de mourir sans voir son espoir récompensé, comme les Bretons qui attendent la résurrection du roi Arthur.

---

[31] L'épisode peut se lire dans *B* (9a), *C* (18b), *D* (9a), *E* (112d), *F* (18b), *G* (23a), *J* (24d), *M* (25d), *O* (14a), *P* (24d), *Q* (15bc), *S* (12d), *V* (21d) ; il manque dans *A* (v. 3045) et *N* (f. 55, v. 3550). Pour décider de la raison de cette absence dans ce dernier texte, *I* aurait pu être utile ; malheureusement il y a dans ce manuscrit une lacune, de *A* 2686 à *A* 3054 (entre les fol. 4d et 5a). Vu la justification de *I* (50 vers à la colonne), il est cependant probable que ce manuscrit contenait bien l'épisode, d'une longueur de 30 vers environ.

[32] Le vers 3087 de *A*, « Et Isorez soz son *escu* en rit » s'oppose à la leçon de tous les autres manuscrits : « Et Ysorez soz son *hiaume* s'en rit » (*C*, 18d) ; voir aussi *D* (9c), *E* (113b), *F* (19c), *G* (23c), *I* (5a), *J* (24a), *M* (26b), *O* (14c), *P* (25b), *Q* (15c), *S* (13b), *V* (22a). Le remanieur de *A* ici, a pensé à changer le heaume en écu, car au contraire des autres manuscrits, il avait, en supprimant la scène précédente, rendu inutile le geste d'Isoré qui refuse de porter ses armes contre Huon, et abandonne aussitôt son écu.

3. v. 4459. Il ne s'agit pas ici de l'absence pure et simple d'un épisode, mais d'une variante isolée. Le texte décrit l'adoubement de Guillaume de Monclin ; notons ici que c'est la deuxième fois que Guillaume est armé chevalier puisqu'il l'a déjà été par Pépin, au vers 1074. Il l'est par Fromont en *A*, mais par Isoré dans les autres manuscrits [33]. Le récit de ce second adoubement est plus dramatique que celui du premier. C'est la douleur d'avoir perdu Monclin, pris par Bégon au v. 4387, qui pousse Guillaume à entrer dans les rangs des combattants. Rappelons qu'Isoré adoube donc ici son oncle : « Oncles Guillaume... ». Mais il ne manque pas de lui donner les conseils d'usage, prononçant en particulier ce beau vers qu'admirait fort P. Paris :

« Nuns avers princes ne puet monter en pris. » [34]

4. Au début de la laisse LIX, on trouve dans les manuscrits autres que *A* une cinquantaine de vers décrivant l'angoisse et la colère de Pépin devant le retard de Bégon à rejoindre les Français. Garin essaie, sans grand succès, de l'apaiser. Il envoie à son frère un premier messager qui revient seul, Bégon ne se souciant pas d'interrompre sa campagne victorieuse. Une seconde sommation de Pépin le fera rentrer dans le devoir, non sans qu'il montre quelque arrogance :

« Et que fait donc li miens freres Garins ? » (*B* f. 13b) [35]

Est-il possible d'expliquer ces omissions répétées de *A* sans contredire le jugement de Bonnardot, qui note le caractère essentiel de cette version en parlant d'une « rédaction amplifiée, moins sobre d'incidents et d'un ton moins bref » [36] ? Sans doute, car le critique fait aussitôt lui-même la remarque si juste que ce manuscrit « vise à la recherche de l'effet et à l'agencement dramatique ». Il se peut donc que le remanieur, effrayé par les proportions que prenait son œuvre, ait saisi l'occasion de couper çà et là des épisodes dont l'absence allégeait son texte.

---

[33] L'épisode se lit ainsi dans *B* (12e), *C* (28a), *E* (124a-b), *F* (28b), *G* (35a), *I* (11d), *J* (24d-25a), *M* (36a), *N* (v. 4980, fol. 60c-d), *O* (24a), *P* (36b), *Q* (15b-c), *S* (20b), *V* (26a).

[34] Ce vers figure dans *B, C, E, I, M, O, P, Q*. De plus, les manuscrits *C, E, F, I, M, N, P, S* donnent les détails suivants : Guillaume va se baigner avant l'adoubement, et le jongleur fait alors son portrait, nous fait admirer sa beauté : « Molt fu aperz et chevaliers eslis, Gros par espaules et larges par le piz » (*C*, 28a). Le dernier hémistiche cité se présente sous plusieurs formes « Et bien fait par le pis » (*S*), « Haut encharné le pis » (*M*), et même « Et gresles par le pis » (*N* et *G*) !

[35] Signalons aussi l'absence dans *A* d'un simple récit de siège, la prise de Hanse, Ainse ou Aisne (*N* v. 4062-4078, fol. 57c-d) qui se placerait après le v. 3586 de *A* (voir *D*, 13d).

[36] F. Bonnardot, « Essai de classement... », *Romania*, III, 1874, p. 249.

Place du manuscrit *A* dans la tradition.

La question qui se pose est la suivante. Avons-nous en *A* un texte plus proche que celui des autres manuscrits du texte primitif, moins alourdi de détails que des versions ultérieures ? Autrement dit *A*, et notons bien que sur ce point ce manuscrit s'écarte de la tradition du groupe auquel il appartient, *A B C O*[37], est-il plus près que *E M P X* ou *D F G* ou *J Q S*, de la tradition la plus ancienne ? La discussion qui suit ne prétend pas établir l'antériorité matérielle de tel manuscrit sur tel autre, mais prend en considération les principes qui ont guidé les remanieurs.

D'une part, il appraît souvent que le texte le plus simple est le texte primitif, ainsi que l'a dit Bédier à propos du château où se réfugie le héros dans la *Chevalerie Vivien*, château que ne connaît pas la *Chanson de Guillaume* ; mais il n'en est pas obligatoirement ainsi, comme l'a également dit Bédier dans son *Paradoxe sur les remanieurs*[38]. La version du manuscrit *A* est moins touffue, bien que plus longue, que celle des autres manuscrits. Elle semble rechercher avant tout la clarté et la pureté des lignes, aux dépens de la richesse et de la variété. On verra dans la troisième partie de cette étude que la création des personnages répond à un goût semblable. Le texte de *A* aime à fixer ses héros dans une attitude déterminée et préfère ne pas les voir s'écarter de l'idéal qu'il s'en est fait. Ainsi, dans le quatrième exemple d'omissions que nous avons signalées, la suppression de l'épisode pourrait bien venir du désir de préserver la dignité de Garin et de conserver à Bégon l'estime de tous : en effet la scène que décrivent les autres versions nous présente un Garin qui se trouble et tremble devant le roi, tandis que son frère passe les bornes du respect. Les indications psychologiques qui ressortent de ces attitudes ont leur place dans le portrait des personnages, et l'on peut donc regretter que le remanieur responsable du texte de *A* ait omis là un épisode un peu long, mais utile à l'équilibre de l'ensemble. On a aussi remarqué que le texte de *A* néglige ou déforme bien des noms de lieux ou de personnages secondaires : le « personnel » de l'épopée est réduit au minimum, les notations qui s'écartent trop de la norme sont supprimées ; or, la précision est une des qualités de l'auteur de *Garin*. Jusqu'ici nous avons souvent vu *A* tendre à s'éloigner du détail précis et isolé que semble chérir l'auteur, tel qu'une allusion

---

[37] Divers travaux, en particulier l'édition de *Gerbert de Mez* de Miss Pauline Taylor, parlent souvent du « groupe ancien *A B C O* ». Mais dans son article « Sur *Gerbert de Mez*, lieux et date », *Romania*, 1956 (pp. 417-435), M. F. Lecoy, lorsqu'il fait allusion à ce groupe, met entre guillemets le mot « ancien » ce qui donne à penser qu'il y a doute dans l'esprit du critique sur la véritable place de ces manuscrits dans la tradition des *Lorrains*.

[38] Joseph Bédier, *Les légendes épiques*, vol. I, pp. 332-343. Voir d'une part les pages 338-339, et d'autre part la remarque de la page 340 : « Les incohérences qui subsistent dans la *Chevalerie Vivien* et dans *Aliscans* ne sont que le résidu d'incohérences plus graves que les remanieurs trouvaient dans leurs modèles. »

inattendue à un passé qui semble revivre brusquement sous la pression des circonstances : le nom de l'aïeul de Fromont, la chasse du roi à Montméliant. Ainsi, les souvenirs d'une ancienne amitié entre Huon et Isoré pourraient bien être un de ces effets voulus par le poète [39]. De façon générale, le texte de *A* a été revu par un remanieur qui répugne à admettre dans le récit des éléments obscurs, des allusions incomprises. Il a une passion d'expliquer, de développer, qui rend compte, malgré tant d'omissions, de la longueur de son œuvre.

Une autre cause de cette longueur est le grand nombre d'additions destinées à mettre un texte épique au goût du jour, au goût, en tout cas, d'un public qui connaissait déjà l'atmosphère des romans courtois. Ainsi le remanieur cherche plus d'une fois à adoucir l'horreur des descriptions sanglantes ou la cruauté des blessures. Par exemple, la fin de la première grande bataille d'Hervis contre les Sarrasins est indiquée dans *A* par un vers discret et abstrait :

Que vos diroie ? toz les ont desconfiz ! (v. 526)

Mais dans la plupart des autres manuscrits, on trouve là une évocation du champ de bataille, qui semble bien d'ailleurs être un motif traditionnel, employé parfois à la fin du motif de la poursuite, l'« enchaus » :

Sanglente en est l'erbe, et li larris,
Del sanc *vermeil* qui des Sarrasins ist.
Ensanglanté en est li dus Hervis ;
Li brans fu *tainz*, qui estait a or fin.
(texte de *F*, fol. 4b) [40]

De même, on rencontre rarement le mot « esboelle », fréquent dans les autres manuscrits, où il entre dans la composition du cliché :

Tue et detrenche, esboelle et ocist.
(texte de *J, M* ... pour *A* 477)

D'autres omissions ou additions révèlent également ce souci des « bienséances » [41].

---

[39] Pourtant, il y a peut-être des raisons de croire qu'un Huon de Cambrai a joué un rôle plus important que celui que nous lui voyons jouer dans *Garin*, lors d'un stade ancien de la légende des frères lorrains. D'après Prost (voir les *Légendes de Metz*, pp. 100 et 394-398), Hugues de Toul aurait fait allusion à l'importance du rôle joué par Huon de Cambrai et son frère Gautier de Hainaut dans les guerres du Lorrain Garin. D'autre part, les versions de trois manuscrits, *I, N* et *T* donnent une grande importance à l'abbaye d'Elnone (Saint-Amand) et racontent sa fondation par Dagobert (Lohiers dans *I* (40a), Louis dans *T*). Or un Gautier de Cambrai qui s'intéressait à Elnone est un personnage historique mort en 1041. Voir R. Monges, *Garin le Loherant*, p. 94.

[40] Texte semblable dans *B* (2c), *C* (4b), *E* (92d), *F* (4b), *G* (4a), *J* (5a), *M* (6c), *N* (v. 587-90, fol. 46b), *P* (5b, *S* (2a), *V* (4d).

[41] C'est là sans doute ce qui explique en particulier l'omission de vers un peu rudes, teintés de ce « comique de cuisine » dont E.R. Curtius rappelle l'importance dans son ouvrage, *Europäische Literatur und lateinisches Mittel-*

D'autre part, le remanieur de *A* se plaît à ajouter aussi souvent que possible des allusions à la musique, de gracieuses descriptions comme celle-ci :

As mains se tiennent dui et dui li meschin.
.I. son chantait quens Begues de Belin ;
Cil respondoit qui aloit costé li. (v. 1347-9)

Additions semblables aux vers 5817-18, 5827-30, et 11378, où Garin se fait chanter « maint bel son poitevin ». Addition aussi que le repas du vers 3501, et les « bons vins » que boit Huon de Cambrai aux vers 3191-3192 :

Assez ont mes trestot a lor devis,
Et de bons vins, des millors dou païs.

Ce n'est pas dire que le texte de la version commune ignore absolument les raffinements de la courtoisie : la musique est représentée par les chansons nouvelles, qui distraient d'une nécessaire prudence les compagnons de Guillaume de Blancafort :

Chantent les sons noviax, c'orent apris (v. 14047)

L'attention apportée aux vêtements est également souvent indiquée (v. 2212-13 et 11900-3 pour Garin, v. 8259-63 pour Pépin, v. 10219-26 pour Bégon). Mais on peut voir partout dans le texte de *A* la tendance à renchérir : dans le troisième exemple que nous venons de donner sur l'importance du luxe vestimentaire, le vers 10220 est propre au texte de *A* :

Robe cortete qui asez li avint.

La lecture de ce même manuscrit précise l'impression que Bégon a l'habitude de se faire précéder par une fanfare de trompettes, lorsqu'il est sur le point d'entrer dans la bataille. Le détail semble connu de tous les manuscrits au vers 3694, mais au vers 4720-21, *A* est le seul à préciser :

Cor et buisines vont devant lui sonant ;
Sa coutume est qu'il vait ensi en champ. [42]

Enfin on a déjà parlé du changement apporté par le texte à la conception du personnage de Blanchefleur, plus ardente et plus ouvertement amou-

---

alter, Berne, 1948. Cet élément comique est loin d'être absent de notre texte, comme nous le montrerons à plusieurs reprises. Nous pensons ici au vers supprimé par le remanieur de *A* après 2751 : dans les autres manuscrits, Droon d'Amiens y invite Baudouin à marier sa sœur rapidement de peur que Pépin ne fasse de celle-ci une cendrillon :

« Il la donroit a .j. de ses amis
De la cuisine, por ses oisiax rotir... »

(*B,* 8b ; voir aussi *C,* 16b ; *D,* 6b ; *F,* 17b ; *G,* 20 c, etc...)

[42] Au vers 15280, on dit de Garin qu'il « fait ses grailes soner »

Et ses buisines .II. et .II. acoupler.

reuse de Garin dans *A* que dans les autres manuscrits (voir p. 26-27). Ici encore, le remanieur n'invente pas de toutes pièces la tendre inclination de la reine pour le héros, mais il accentue, durcit et fige un trait qui restait imprécis et voilé dans le texte que reflète l'ensemble de la tradition manuscrite. Trait voilé volontairement certes, et non parce que le poète ne savait pas en voir l'importance, mais parce que l'œuvre gagne à cette sensualité assourdie, à cet amour transformé en « amitié », un ressort essentiel de l'action, aussi bien que les mérites presque classiques d'une discrétion de bon ton.

On verra dans la troisième partie que le remanieur de *A* n'a pas hésité à farcir son texte d'additions de ce genre, tout en omettant souvent d'importants passages. Dans l'ensemble cette version moins encombrée nous paraît aussi plus artificielle, moins vraie. Plus audacieux que les remanieurs des autres manuscrits, celui-ci n'hésite jamais à imposer sa façon de voir une scène aux contours incertains, à rétablir des symétries qui n'avaient peut-être jamais existé. Peut-être son audace vient-elle du fait qu'il se sent proche de l'archétype et qu'il sait combien il est difficile d'amender celui-ci aux passages obscurs autrement que par une recréation du texte. En ce sens, il serait « ancien ». Mais il a été exécuté pour des auditeurs qui se trouvaient à la pointe de la mode, parisienne ou champenoise, et il porte partout la marque d'un souci d'élégance et de raffinement, au moins apparents [43]. En ce sens, il est moins « ancien » que d'autres copies, plus frustes, moins hardies, qui se conforment patiemment et respectueusement à des traditions périmées aux yeux de certains, mais qui garderont longtemps leur prestige, comme on le verra dans nos remarques sur l'art de la laisse.

Il reste cependant des équilibres auxquels personne n'a touché, reprises qui ponctuent la marche du récit et soulignent la succession des épisodes entrelacés qui en forment la trame. Ainsi lorsque le théâtre de l'action change ou quand le récit met en scène un personnage différent, un seul vers suffit en général à indiquer ces transitions. Mais à certains passages où se rencontrent plusieurs de ces « fils » souvent abandonnés, puis repris dans le cours du récit, le ton devient plus insistant, le rythme change quelque peu ; voici la rencontre de trois armées devant Cambrai ; la petite troupe de Huon, héroïque mais inférieure en nombre, est en danger d'être écrasée par les Flamands :

> Mais François viennent et les granz os Pepin...
> Au soleil luisent cil elme poitevin.
> Isorez garde, a cui pas n'enbelli.
> Au Flamen dist : « Je vois roiaus venir,...
> Et la chanpaigne de chevaliers couvrir. »
>
> (v. 4092, 4099-103) [44]

---

[43] En effet, si le texte de *A* est parfois ostensiblement « courtois », il semble passer trop souvent à côté du sens profond de l'œuvre, œuvre qui ne manque pas de subtilité.

[44] Nous ne citons pas le vers 4102 qui manque dans les autres versions. Quant aux vers 4093-96, ils sont également mal attestés.

Pour l'arrivée si longtemps attendue de Bégon sous St-Quentin, les choses ont été préparées de loin par la répétition du motif qu'on pourrait appeler « le verger d'Isoré ». Pour démoraliser les Français auxquels nuit l'absence de Bégon, Isoré effectue des sorties nocturnes, pillages et non massacres, sur les imprudents qui s'installent dans un beau verger proche des murs de St-Quentin. Les premières victimes sont Huon et Gautier. De nombreux manuscrits offrent ici une version d'un comique plus poussé que celle de *A* (v. 4137-4168) :

> Hugues le voit, moult grant paor l'en prist.
> Il et ses freres en sunt tout nu fui.
> Les couvertoirs emportent qu'ils ont pris. (*B*, fol. 11f) [45]

La seconde victime est l'Allemand Orri et l'épisode suit immédiatement le premier (v. 4169-4181). Puis, il faut attendre 480 vers avant de voir le motif reparaître, mais avec quel éclat ! (v. 4661-4689), pour bifurquer immédiatement d'ailleurs, sur une mêlée générale où Isoré sera puni, par une blessure au bras, de son impatience à se mesurer avec Bégon (v. 4819). Ce duel prépare à son tour l'ultime combat de Bégon et d'Isoré dans la quatrième partie.

Avant de quitter cette section de notre récit, signalons un motif répété dont l'importance structurale est également grande. Il s'agit de l'arrivée des messagers qui portent dans différentes parties de la France l'incroyable nouvelle de la guerre, et de l'effet que produit leur message. Nous trouvons quatre versions de cette scène :

1. v. 3242-59 : Garin lit le message à Pépin ; commençant son discours, dès l'ouverture de la lettre par la formule : « mervelles puis oïr ».
2. v. 3304-3314 : Le chapelain de Bernard de Naisil se sert de la même formule en donnant les mêmes nouvelles à son seigneur.
3. v. 3385-3397 : Bégon est prévenu à son tour, mais dans des circonstances qui ne lui permettent aucune manifestation extérieure d'étonnement ou d'indignation, puisqu'il se trouve au milieu de ses ennemis, les Bordelais.
4. v. 4190-4202 : Bien plus tard, les Bordelais reçoivent à leur tour les nouvelles, et s'exclament aussi : « mervelles puis oïr ».

On a souvent signalé ce caractère du style épique qui consiste à répéter des blocs de vers [46] ; le cas se présente souvent à propos des messages. Mais on voit par cet exemple qu'il ne s'agit pas d'un simple expédient

---

[45] Textes semblables dans *C* (26a), *E* (121d), *F* (26b), *G* (32b), *I* (10b), *M* (33d), *N* (v. 4672-3, f. 59c), *O* (22d), *P* (33d).

[46] On peut consulter en particulier l'intéressante étude de Mildred K. Pope, « Four Chansons de Geste : a Study in Old French Epic Versification », III, IV, *Modern Language Review*, IX, 1914, pp. 41-52.

destiné à fournir au récitant une sorte d'aide-mémoire, de plate-forme dans la récitation. Ces répétitions sont avant tout un procédé narratif, en même temps qu'un cadre utile pour une étude de caractère (voir la troisième partie, p. 237 et pages suivantes).

Quatrième partie.

(v. 5570-7034)

Le mariage manqué de Garin est l'occasion d'une nouvelle explosion de haine de la part des Flamands ; la bataille qui éclate au milieu du festin des noces se termine au désavantage des assaillants, mais les machinations de Bernard de Naisil les tireront de prison, non sans faire une victime ; Isoré le Gris en effet sera tué en combat singulier par Bégon qui défendait l'honneur de Garin. Après la fuite de Bernard, Fromont s'associera aux Royaux pour punir son oncle.

L'accord des manuscrits sur le fond du texte est général. Les différences se trouveront d'un manuscrit à l'autre dans le découpage des laisses et dans des additions tendant à modifier le caractère des personnages, telles que celles qui transforment le personnage de Blanchefleur dans *A*. Mais la technique du récit reste la même et on retrouve la même façon de relier entre eux par des motifs répétés trois fois des tableaux où le renversement total de la situation, souvent indiqué par un seul vers, risquerait de passer inaperçu, ou de paraître trop brutal, s'il n'était discrètement préparé. Par exemple, trois avertissements font craindre et presque attendre la séparation de Garin et de Blanchefleur :

a) C'est d'abord la naïve admiration des Parisiens devant la beauté de la jeune fille :

> « Pleüst a Dieu l'enpereres Pepins
> L'eüst a fame, si serions tuit garis. »
>
> (*B*, fol. 15d ; cf. *A*, v. 5682-84)

b) Puis l'archevêque vient glisser à l'oreille de Pépin l'idée de la ruse qui pourrait séparer Blanchefleur de Garin (v. 5710).

c) Pendant que cette idée fait vite son chemin dans l'esprit et dans le cœur du jeune roi, les pensées de Bernard de Naisil suivent un cours semblable : il passerait volontiers à l'exécution de son projet, comme il le dit à Fromont, avec une brutalité et un cynisme, qui ne nous surprennent d'ailleurs guère chez lui :

> « Car la prenon, biax niers », Bernars a dit,
> « Si la donrons a Isoré le gris
> Ou mon neveu Guilliaume de Monclin.

Se la tenoie, par mon chief, a Naisil
Tu laisseroies Helisent, ce te di,
Et la pucelle revienroit avoec ti. » (*A* 5799-5804) [47]

Le chiffre trois est aussi celui des moments critiques dans la situation de Blanchefleur : premier échec de ses projets de mariage au vers 5906 :

Desevré ont la pucelle et Garin.

Elle accepte alors avec humilité le projet d'une deuxième union, avec Guillaume de Monclin cette fois, et c'est Garin qui lui en porte la nouvelle :

« Si voz ara Guilliaumes de Monclin » (v. 5941)

Mais à peine avait-elle dit oui que Pépin vient lui offrir la couronne (v. 5988).

Par trois fois aussi, Bernard sera responsable de la violence qui se déchaîne dans ce passage. D'abord à deux reprises il pousse Fromont à montrer son mécontentement :

« Biax niers, dist-il... » (v. 5796)
« Biax niers Fromons... » (v. 6045)

Puis quand ni prières, ni insultes n'obtiennent aucun résultat, il passe à l'action lui-même, avec les conséquences que l'on sait. Mais en prison, au plus profond de la « chartre » obscure, renaît l'espoir tenace de

---

[47] Tel est le texte de *A* ; la plupart des autres manuscrits donnent une leçon différente, et plus délicate à interpréter :

« Je laisseroie Helisent, je vos di,
La demoiselle coucheroie avec mi. »

Nous venons de citer le texte de *D* (f. 22d) ; on peut trouver des leçons semblables dans *B* (15f), *C* (34a), *E* (133b), *F* (35c), *G* (44b), *I* (17b), *J* (45b), *M* (45b), *N* (v. 6184, fol. 64c), *O* (31b), *P* (45bc), *S* (26b), *V* (39d).

Que veut dire Bernard ? dans *A*, il s'offre à garder la précieuse proie dans son inexpugnable château de Naisil, où il sera facile de lui trouver un époux, Isoré, Guillaume, ou même Fromont : il suffirait à ce dernier de répudier Hélisent de Ponthieu ! Pourtant P. Paris et E. Langlois, se fondant sur les autres textes, pensent que cette Hélisent est la femme de Bernard et que celui-ci parle pour lui-même. Ne pourrait-on penser que la première personne du singulier est fictive ici, et que Bernard parle pour Fromont (« si j'étais à ta place, voilà ce que je ferais ») ? Il n'y aurait donc dans *Garin*, même avec la seconde leçon, qu'une seule Hélisent, Hélisent de Ponthieu, femme de Fromont, supposition qui convient mieux au personnage de Bernard, moine défroqué. Seul le vers 5802 :

« Se la tenoie, par mon chief, a Naisil »

semble s'opposer à cette interprétation, car la convoitise frémissante de Bernard s'y étale de façon toute personnelle. Cependant, le rapt de Blanchefleur est présenté, dans *A* et dans tous les manuscrits, comme une entreprise collective, familiale même, et Naisil semble n'être que le quartier général des ravisseurs.

nuire enfin aux Lorrains de manière irréparable : il va accuser Garin d'avoir comploté la mort du roi (et nous entendrons cette accusation par trois fois également, voir plus loin, p. 240).

La scène qui suit se recommande comme tant d'autres déjà lues par la justesse des notations destinées à rendre les gestes, ou à faire deviner les débats intérieurs des personnages. Il y a une grande fraîcheur dans certains détails présentés avec une ironie discrète, tel le portrait du geôlier naïf :

Tint .j. grant cierge que il avoit enpris. (v. 6192)

Il faudrait tout citer, l'enthousiasme du malheureux Isoré pour l'idée de Bernard qui signifie sa mort, mais où il ne voit qu'une assurance de paix :

« Mien essient, par tant arons respit,
Et puis irons après en nos païs », (v. 6187-8)

la facilité avec laquelle le roi croit l'accusation, sa vertueuse indignation :

« Voir, plus amoie le Loheren Garin
Que chevalier qui fust en cest païs » (v. 6235-36)

Dans ce passage, l'invention, si riche et si juste, parvient cependant à ne pas déborder le cadre du récit. Le duel entre Bégon et Isoré est évidemment le point culminant de l'épisode. Le style prend ici une allure plus solennelle pour souligner le caractère implacable du destin d'Isoré et de Bégon. On a souvent lu avec surprise le geste cruel de Bégon, éventrant son ennemi, dont il lance le cœur à la face de Guillaume de Monclin :

« Tenez, vasal, le cuer de vostre ami,
Or le poez et saler et rostir. » (v. 6532-3)

La marche du récit, la tension des laisses plus courtes, le déroulement fatal du combat singulier montrent clairement cependant que nous arrivons à un tournant capital dans l'histoire de la lutte. Bégon semble ramasser ses forces et laisser éclater une violence à la mesure, non de sa haine particulière pour Isoré, mais de son devoir envers son lignage. Sa rage n'a fait qu'augmenter depuis l'accusation portée contre Garin, et se trouve ici décuplée par le danger et par ses blessures, qui sont nombreuses et graves car le jongleur nous dira par la suite qu'elles sont longues à guérir :

Beges remest en la cit de Paris,
Qui n'est pas bien respassés ne garis
De ses grans plaies... (v. 6702-4) [48]

[48] La mort tragique d'Isoré peut également être considérée comme la punition du blasphème que, tel Raoul de Cambrai, il avait prononcé en appre-

L'épisode se termine plus tard par le châtiment infligé à Bernard, châtiment aggravé par Bégon qui n'hésite pas à abattre le château de Naisil. Cette action semble d'abord abusive à tous, mais Bégon se justifie avec ardeur, et nous convainc qu'on ne saurait trop faire pour dissiper l'ombre malfaisante que jettent les actions du sire de Naisil, tyran craint dans son château (v. 6879), pillard craint aux alentours (v. 7021-22), et tortionnaire de ses propres parents (témoin le traitement infligé au pauvre Guillaume aux vers 6876-6894). La beauté de cette portion du récit se goûte d'autant mieux que l'on reconnaît au passage les procédés de répétition, d'annonce et d'entrelacement dont nous avons déjà observé le mécanisme dans les premières parties.

Cinquième partie.

(v. 7034-10151)

Elle est très étendue, souvent trop pour notre goût, car la lecture en est parfois monotone. La solidarité des membres du lignage lorrain finira par y triompher, mais difficilement. Garin et Bégon prennent pour femme les nièces de Pépin. Le mariage, suggéré par la reine et arrangé par le roi, plaît aux deux jeunes filles qui sont déjà éprises des deux frères : lieu commun de l'épopée, mais discret, et encore une fois enveloppé dans un de ces mystérieux rappels d'un passé dont on ne trouve qu'un mince témoignage ailleurs dans le poème [49]. Les jeunes gens se sont rencontrés lors d'une chevauchée de Pépin en Gascogne. C'est Milon de Blaye, oncle de Pépin et père d'Aélis et de Béatris qui y fait allusion :

« Il s'aconterent cant vos fustes ici » (v. 7086) [50]

---

nant la guérison de Bégon blessé par Fromont, au v. 5082 :

« Parmi mes mainz le convenra venir,
Ne sains ne sainte ne le puet garantir,
Que ne l'ocie a mon espié forbi. »

L'essentiel de ce texte se retrouve dans la plupart des manuscrits : *C* (31d), *D* (18a), *F* (32a), *G* (39d), *J* (41a), *N* (62c, v. 5585), *O* (27d), *Q* (28a), *S* (23c), *V* (35d). Le groupe lorrain donne (*E*, 128a ; *M*, 41a ; *P*, 41a) :

« Ne Dex, ne hom... »

Signalons un vers analogue de *Gerbert* (1649), mais ce texte semble propre à *A*. Cette ressemblance a été signalée par Jessie Crosland in *Medieval French Literature*, Oxford, 1956, p. 181.

[49] Un autre exemple, au début du poème, est l'allusion aux rapports amicaux qui existaient entre Hervis et un certain Gaudin, avant même le mariage du duc de Metz avec la sœur de cet inconnu (v. 774).

[50] Variantes : « ... com *il* vinrent (furent) ici » (*B*, 18f ; *C*, 40b ; *E*, 141d ; *F*, 42a ; *G*, 53b ; *I*, 22b ; *M*, 53c ; *N*, v. 7251, fol. 67f ; *O*, 38a ; *V*, 46c).

Voir page suivante l'examen de la difficulté que crée ce vers.

Ceci se passait d'ailleurs il y a très longtemps :

« Bien a .x. anz que je mais ne voz vi.
Et tu par ci chevauchie feïs. » (v. 7066-68) [51]

Cette chevauchée a été évoquée très brièvement, rappelons-le, au vers 1174. Mais les dix ans écoulés entre la rencontre des fiancés et leur mariage ont paru un peu excessifs au copiste de *A* qui préfère croire qu'il s'agit du récent voyage de Bègues en Gascogne (v. 7039, auquel semble faire allusion le vers 7087). [52] L'intervention n'est évidemment pas heureuse. Il aurait mieux valu ne pas interroger le texte de façon trop précise sur le passé des héros, passé fictif, que le trouvère ne cherche pas à rendre plausible, mais dont il a besoin, comme d'une toile de fond pour une scène (dialogue entre Huon et Isoré), ou comme d'une ombre légère pour le modelé d'un personnage (« coup de foudre » de Béatris et d'Aélis pour les héros). Le même épisode contient encore une allusion au passé, destinée cette fois à rehausser le dessin de la figure de Béatris. Celle-ci, en effet, a été aimée par le traître Thiébaut, frère d'Estormi ; elle a repoussé ses avances, et dans l'âme haineuse de l'amoureux éconduit les conseils d'Aimon de Bordeaux ne seront pas semés en vain. Ainsi, à nouveau, une période de la vie des héros commencée dans la joie et la confiance s'engage lentement sur la voie qui mène à la guerre et à la mort. On dira peut-être que cette jalousie opportune et ces haines toujours prêtes sont bien un peu invraisemblables, et il est vrai que, dans ces longs poèmes, il serait bien difficile parfois de développer et de prolonger l'intrigue sans quelque recours à des procédés un peu gros et artificiels. Mais il est vrai d'autre part que les auteurs des épopées féodales conçoivent la vie ainsi, comme « un monde chaotique où sont déchaînés les instincts les plus sauvages. Cela ne vaut pas seulement pour les héros... mais aussi pour la présentation des faits, en partie même pour la composition et la tonalité de la chanson » [53]. Dans ce cas, le poète fait tout pour opposer clairement la confiance de Bégon à la cautèle de ses ennemis ; la répétition d'un hémistiche prépare déjà le ton pathétique qui sera celui de tout le récit du guet-apens dans les Landes :

Et Begue passe, l'espie arrière vint (v. 7249) [54]
Et Begue passe, que Damedieus aït. (v. 7253)

---

[51] Variantes du dernier vers : . .
« Et que por moi chevauchée feïs... »
dans *B* (18c), *C* (40b), *D* (31c), *F* (42a), *G* (53a), *I* (22b), *O* (38a). Les deux vers manquent dans *E, J. M, S.*
V (47b) commet une étrange erreur :
« Ensanble o toi chevaliers me feïs. »

[52] D'ailleurs ce vers ne figure pas dans les autres manuscrits.

[53] M. Bezzola, dans « Valeur littéraire des Chansons féodales », *La Technique littéraire des chansons de geste,* Actes du Colloque de Liège (1957), Paris, « Les Belles Lettres », 1959, p. 185.

[54] Pour ce vers, certains manuscrits donnent :
Begues chevauche...

Puis, quand le combat semble inévitable, un court dialogue entre Hervis et Bégon révèle un conflit entre le pessimisme du premier et l'idéalisme du second. Hervis a tout de suite deviné qui sont les brigands embusqués dont s'est plaint le pélerin. Mais Bègues ne veut pas croire à la trahison, et fait montre d'une confiance de principe, en même temps que d'une certaine superbe. *A* a accentué le trait, en transformant le premier hémistiche du vers 7285, qui se lit donc ainsi dans l'édition Vallerie :

Begues s'en rist...

au lieu de la leçon des autres manuscrits :

Begues l'entent... (*B*, fol. 19c) [55]

Un peu plus loin, dans l'orgueilleuse réplique de Bégon, on trouve une sorte d'écho affaibli de la première « scène du cor » dans la *Chanson de Roland*, lorsqu'à l'accusation d'Hervis, le seigneur de la Gascogne répond :

« ... Tais, Hervi, mar le diz.
Il sont mi home et de mon fié saisi... »
(*D*, fol. 33b, = A 7298-99) [56]

Cette partie du récit est un autre morceau de bravoure, combinant motifs traditionnels et émotions nouvelles (rôle de Béatris). Les blessures de Bégon et sa guérison sont narrées en formules parallèles à celle de la troisième partie où c'était Fromont qui avait bien cru le tuer : c'est là un procédé que nous avons déjà vu et qui établit un lien entre deux parties (cf. v. 4985-5010 et v. 7510 -7551 ; on trouvera l'étude de ces vers au chapitre consacré aux formules). Le retour de situations et de dangers familiers se fait désormais angoissant. On s'aperçoit très vite que Bégon assiégé dans Belin a les mêmes inquiétudes et la même

---

[55] *B* (19c), *C* (41d), *D* (33b), *E* (143b), *F* (43b), *G* (54d), *I* (11b), *J* (55b), *M* (55b), *N* (v. 7442 ; fol. 68d), *O* (39b), *V* (48d).

D'ailleurs, à d'autres moments, *A* se distingue aussi de tous les autres manuscrits par un emploi plus étendu du verbe « rire » ; au vers 1708, on trouve l'expression qui caractérise Guillaume d'Orange : « s'en a jeté .I. ris ». Mais ce rire est absent du texte de *F* (11b), *G* (12d), *J* (14b), *M* (15b), *O* (6a), *V* (12b) ; d'autres manuscrits ont ici des lacunes ou des confusions, mais le ton du texte est toujours grave.

Au vers 4462, autre infidélité de *A* ; nous avons déjà noté les changements profonds que le remanieur a fait subir au texte (p. 62). De plus, dans un vers qui reste parallèle à celui qui lui correspond dans les autres manuscrits, on trouve cette légère variante significative : au lieu de : Puis le baisa, et *doucement* li dit, qui décrivait les actions d'Isoré, on lit :

Ou col le fiert, en *rïant* li a dit,

qui montre une bonne humeur un peu surprenante chez Fromont (voir p. 123, note 60).

[56] Les références sont les mêmes qu'à la note 55, sauf pour *M* où le second hémistiche est :

« ... no ferai par St Crist. »

bravoure folle qu'Huon assiégé dans Cambrai. Mais son amertume est plus grande :

« Ne sai que faire, ne sai que devenir
Cant ce me faut qui me doit sostenir. » (v. 7724-25) [57]

Les mêmes situations se reproduisent, disions-nous, même les plus absurdes et les plus dangereuses, tel le moment où un personnage, en visite à la cour ou chez un allié, apprend brusquement qu'à l'autre bout de la France, un de ses parents a fait de lui un ennemi pour ses hôtes. Telle était la situation de Fromont apprenant la trahison de Bernard après la mort d'Isoré. Sa réaction avait été violente et décisive :

« Le parenté de lui ci vos reni. » (v. 6681)

Ici, Bernard de Naisil, qui apprend la trahison de Thiébaut devant Pépin, s'empresse de nier l'évidence, préférant insulter l'impératrice plutôt que de reconnaître ses torts. Il paye cher son insolence dès l'arrivée de Garin, et c'est le visage ensanglanté qu'il reparaîtra devant Fromont. Une troisième fois, une situation analogue va se présenter, mais dans une scène plus tragique et plus complète ; ainsi les deux premiers épisodes semblent servir d'esquisse et d'annonce au moment dramatique où Fromont reconnaît le cadavre de Bégon, et s'affole en voyant la « faide » sans merci renaître en pleine paix.

Le long siège de Bordeaux répète le mouvement général de celui de Saint-Quentin. La jonction de l'armée de secours avec la petite troupe de Bégon s'est opérée dans une atmosphère triomphale comme précédemment (v. 8192-97). Mais les proportions du récit sont plus impressionnantes, les renversements de situation plus accentués ; la faiblesse des Royaux en l'absence de Bégon confine à la défaite. Seule la loyauté du chef des Bordelais sauve Pépin d'une honteuse captivité, suggérée par Bernard :

« Poignons au roi, car il est desconfis... » (v. 8574)

et dont Fromont repousse l'idée :

« Mes sires est l'enperere Pepins,
Je suis ses hom et faauté li fis. » (v. 8579-80)

Un autre élément rend l'élargissement sensible, c'est l'entrée en scène d'une seconde génération où l'adoubement tragi-comique de Rigaut (1. XCI, v. 9436) répond à celui de Fromondin (v. 8611-8692).

Cet adoubement du fils de Fromont suggère que quinze ans se sont écoulés entre la troisième partie et la cinquième, ce qui nous amène à dire un mot de la chronologie dans l'épopée.

---

[57] Amertume encore accentuée par une symétrie qui a disparu du texte de *A*, car le vers 7718 de *A* est remplacé dans les autres manuscrits par un vers qui forme refrain avec 7716 :

« On soloit dire que je avoie amis. »

Style épique et chronologie.

Les indications chronologiques que contient le texte de *Garin de Loherain* sont très précises dans le détail, mais très vagues dans l'ensemble du récit : l'auteur ne manque jamais d'indiquer l'heure du jour, le jour de la semaine, le temps nécessaire à un voyage ou à une phase des opérations. On verra plus loin que ces renseignements nous sont donnés sous une forme figée : « .j. poi après midi », « a un vendredi ». L'effet de ces hémistiches est de donner une impression d'exactitude d'autant plus grande que les temps indiqués correspondent parfaitement aux précisions géographiques [58]. Mais si l'on observe le rythme du déroulement de l'intrigue, on s'aperçoit que le trouvère ne cherche pas à présenter une succession logique et acceptable des faits. Tout son effort porte sur l'impression à produire, celle d'une rivalité durant toute la longue vie des protagonistes. L'impression du temps écoulé est un des éléments de la grandeur du poème. D'où le souci d'estomper les contours des scènes et tableaux, qui s'ajoutent les uns aux autres, plutôt qu'ils ne s'emboîtent les uns dans les autres ou ne se correspondent chronologiquement. Plusieurs détails font foi de ce souci, tel le cliché : « mobilisation des troupes » qui, contrairement à ce qui se passe dans les autres chansons, ne mesure pas la longueur du délai nécessaire au rassemblement des soldats [59]. C'est la multiplication des épisodes qui doit tenir lieu de durée. Parfois aussi, surtout dans la dernière partie, les commentaires de l'auteur servent à évoquer les résultats de la guerre d'usure, l'étendue des dégâts, le « païs laidi », le commerce interrompu (v. 14729-14743) ; le temps semble s'être arrêté dans une éternité de misère et de désolation.

D'autres procédés chronologiques sont au contraire empruntés au répertoire de la tradition. Ainsi, la seule saison évoquée est le printemps (v. 290-293) [60] ; les fêtes de saints tombent aussi dans la belle

---

[58] Dans l'article que nous avons déjà cité sur « The geographical references in... *Garin*... », Ruth Parmly a bien mis en lumière le soin que prend l'auteur de faire se correspondre la longueur des parcours et le temps mis à les parcourir. On pouvait compter une moyenne de cinquante à cinquante-cinq km par jour. L'auteur de l'article fait alors remarquer avec justesse les effets dramatiques que le poète pouvait obtenir en variant cette moyenne. Ainsi la chevauchée de Rigaut, qui va de Valenciennes à Paris (203 km), en quarante-huit heures, devait-elle provoquer une stupéfaction admirative dans l'auditoire : « The dramatic force of this description was probably greater to the XIIth or XIIIth century person, used to thinking in terms of riding, than it would be to us » (pp. 36-37).

[59] Dans la plupart des autres chansons, ces clichés contiennent une indication telle que : « en treiz jurs », « ainceis que fussent li quinze jor passé » (voir les exemples fournis par M. Rychner, *ouvr. cité*, p. 129). Dans *Garin* aucune indication de ce genre aux vers 1448-52 ; 2502-5 ; 3947-52 ; etc... (voir deuxième partie). Seul le vers 12621 de *A* fait exception.

[60] Encore faut-il remarquer que ce tableau printanier, loin d'accompagner quelque moment plus doux, quelque scène sentimentale, n'apparaît qu'au plus fort de l'angoisse du Roi Charles Martel, héros du prologue.

saison : la Saint Martin d'été (v. 1180-3180-81), la Saint Denis (v. 6606). Mais si le poète se pliait à ces conventions, ce n'était pas par respect craintif des exemples classiques : il y trouvait son compte, puisque ce décor brillant, cette face unique de l'année épique, le dispensaient de sacrifier à un réalisme trop précis. Dans l'ensemble, l'évaluation logique des durées conduit à des résultats souvent absurdes. La naissance de Fromondin, au vers 4440, arrive bien trop tôt après sa conception, au vers 2841, ou bien il faudrait faire durer le siège de Cambrai plus de neuf mois, ce qui paraît peu vraisemblable. L'épisode est très long, mais le siège lui-même ne doit pas occuper plus d'une saison. De même, l'âge de Rigaut lors du siège de Bordeaux nous étonne. Son père le vilain Hervis a été marié par Bégon lors de la paix qui a suivi le siège de Cambrai [61], donc après Fromont. Et pourtant, comparant Rigaut à Fromondin, Bégues s'exclame devant son « neveu » :

« Tu iez ainnez de lui, ce m'est avis. » (v. 8827)

A moins de supposer une intention sarcastique chez Bégon qui chercherait à humilier Fromont, (ce qui est possible dans cet exemple), on conclura que l'auteur ne cherche guère à créer qu'une chronologie approximative. Voici d'autres détails qui nous font penser que c'est bien là le cas :

— Nous ne savons pas combien de temps s'écoule entre les fiançailles de Blanchefleur et son mariage ; à la mort de son père, elle a, selon les manuscrits sept ans et demi, huit ans et demi, douze ans et demi, treize ans et demi ou quinze ans et demi [62]. Le vers 2104 de *A* évite (prudemment ?) toute précision. Elle aurait donc selon les cas vingt-trois, vingt-quatre, vingt-huit, vingt-neuf ou trente et un ans à son mariage, puisque Fromont s'est marié après l'affaire de Maurienne, et que Fromondin a quinze ans lors de la guerre qui suit le mariage de Pépin. Une aussi longue durée est bien invraisemblable [63].

— Les mêmes inconséquences se retrouvent dans la présence des neveux de Garin autour de lui. Garin et Bégon, enfants aînés d'Hervis, sont fort jeunes à la mort de leur père, puisque leur oncle les garde avec lui pendant sept ans et demi. Or leurs sœurs

---

[61] Le texte de *A* est d'ailleurs le seul à apporter sur ce mariage, les précisions des vers 5538-45, qui manquent dans *B* (15c), *C* (33a), *D* (20d), *E* (131d), *F* (34a), *G* (42d), *M* (43d), *N* (63e), *O* (30a), *S* (25b) et *V* (38a).

[62] 7 ans et demi dans *E* (104d), *M* (17d), *P* (16d) ; 8 ans et demi dans *D* (1a), *F* (13a), *J* (16d), *S* (8a), *V* (14c) ; 12 ans et demi dans *Q* (9c) ; 13 ans et demi dans *B* (6c), *C* (12a), *O* (8a) ; 15 ans et demi dans *G* (15b), *N* (v. 2657, f. 52f.). Dans *I* (2a), le chiffre est très effacé, peut-être onze (xi) ans et demi.

[63] On pourrait plutôt supposer entre ces deux parties un intervalle de sept ans et demi, qui semble bien être un étalon de durée dans le poème, durée qui sépare les différentes « époques », pour employer une expression empruntée aux romans de cape et d'épée. Et cet intervalle corroborerait la leçon de *D*, *F* et *S*.

cadettes sont déjà mariées, puisque Hernaïs, fils d'Héloïs, sera assez grand pour aider Garin au vers 2368, moins de dix ans après la mort d'Hervis.

On voit donc que les auteurs ne se soucient pas des regroupements que l'on pourrait établir. Vu les conditions de diffusion de la chanson, il était d'ailleurs bien peu probable qu'un auditeur y réfléchît et donc bien peu nécessaire de s'en soucier. D'ailleurs, ce qui compte dans cette littérature semi-orale, c'est bien plus l'âge absolu du personnage que son âge relatif : Héloïs a beau être la cadette de Garin, elle fera toujours figure de sœur aînée. Nous reviendrons d'ailleurs sur ce point, dans la troisième partie de cette étude. Entre cette cinquième partie et la sixième et dernière, le temps qui passe est indiqué fort exactement, et dans tous les manuscrits :

La pais dura VII anz et .j. demi (v. 10148)

Sixième partie.

v. 10151-16617 de *Garin le Loherain* et v. 1- 2470 de *Gerbert de Mez.*

Alors commence l'histoire de la mort de Bégon. On sait qu'il est tué, lors d'une chasse au sanglier, par des gardes forestiers de Fromont qui le prennent (ou veulent le prendre) pour un braconnier. La beauté du récit, si l'on néglige les qualités de rythme et de poésie pour s'attacher aux éléments purement narratifs, vient de l'opposition entre les détails, précis et prenants : la bête monstrueuse, les chiens épuisés, la brume qui tombe, et leur sens symbolique et spirituel ; le sanglier plus fort que tous les autres dont nous suivons en détail les dernières ruses et la dernière course, nous fait l'effet d'un monstre presque démoniaque, bien que l'auteur ne fasse jamais que suggérer cette impression, à travers le découragement des compagnons de Bégon par exemple :

« Ja par nul home n'iert cis senglers chaciez. » (v. 10340) [64]

---

[64] Les leçons se divisent en deux groupes :

1) « James par autre n'est cis sengliers chaciez »,

leçon de *D* (57a), qui se présente sous deux formes :

« Jemeis par *home* n'iert teis sangleis chassies. »

E (167c), qui se rapproche de *A* et de *I* (37b).

Ou bien :

« James *por* autre n'iert cist senglez chaciez »

(dans *C*, 58d), qui fait une sorte de transition avec la deuxième leçon :

2) « James por autre n'est cis sengliers *changiez* »

leçon de *F* (61b), à rapprocher de *Q* (96a) et *V* (69a). Ce second groupe a peut-être gardé quelque expression de vénerie dont nous n'avons pu trouver l'explication.

Nous reviendrons sur le véritable caractère de ce monstre dans la troisième partie.

Mais c'est justement cette impossibilité de l'atteindre qui le désigne aux coups de Bégon. La lutte entre eux est fatale : on sait que Bégon ne se laisse jamais décourager par l'impossible, qu'il a tendance au contraire à se mesurer passionnément aux tâches les plus difficiles. Rappelons par exemple trois vers de l'épisode du verger d'Isoré, vers qui sont essentiels pour comprendre la personnalité de Bégon ; on vient de le prévenir qu'Isoré a déjà chassé du verger où il veut camper les meilleurs chevaliers, Huon, Gautier, Orri. Il répond :

> « Je ne suis pas li Alemans Ourri,
> Ne Hues de Cambrai, ne Gautiers l'orfenins,
> Ançois sui Beges dou chastel de Belin. » (v. 4674-76)

Son habitude de relever les défis les plus menaçants s'accompagne de la tentation de tout risquer. Voici comment il répond à un défi des Flamands que ni Pépin, ni Garin n'avaient osé relever. Non seulement il promet de donner à Rigaut pour monture le cheval de Fromondin, mais il ajoute :

> « S'il l'en abatent et gaagnent Flori
> Quite lor claim Gascogne mon païs. » [65] (v. 9611-12)

Donc, quand s'éveille en lui le désir de chasser le monstre, nous assistons au déchaînement d'une ambition de même nature, aussi folle que celle de sa jeunesse :

> « Je nel lairoie por tot l'or d'un païs
> Que ne le chace, que talanz m'en est pris » (v. 10208-9)
> « Gel chacerai, que li cuers le me dist » (v. 10286)

La fatalité intérieure vient ici rencontrer à mi-course la fatalité extérieure. Cette dernière est d'ailleurs renforcée par un élément de vengeance passionnelle, s'il est vrai que la troupe de « pautonniers » qui va saisir Bégon est accompagnée de Thiébaut du Plasséïs, celui-là même qui, jaloux du mariage de Bégon, avait déjà tenté d'assassiner son rival heureux. Le récit de l'attaque même ne permet de rejeter sur Thiébaut qu'un blâme indirect. Mais, par la suite, tous les manuscrits, sauf *N*, s'accordent à proclamer sa responsabilité. Il y a là un flottement qui permet de penser qu'il y a eu plusieurs versions de la mort de Bégon. La beauté de l'épisode est telle qu'on peut se demander si le reste du poème n'a pas été fait après coup, comme cadre digne de contenir ce court chef-d'œuvre (voir la troisième partie, p. 267). Quoi qu'il en soit, les liens qui ont été établis entre toutes les parties du poème rendent les correspondances d'événements et de traits de caractère presque parfaites. Ainsi le lien est étroit entre les noces de Bégon et sa mort.

---

[65] A ce point la tradition manuscrite hésite. *B* prête ces mots à Pépin, ce qui est invraisemblable. Remarquons qu'un défi semblable se lit dans *Raoul de Cambrai* (v. 2486-9 et 2523-5).

C'est lui-même qui, dès le début de l'épisode, avant de quitter Belin, a rappelé à Béatris le souvenir du guet-apens des Landes (v. 10174-76). Un autre lien est établi avec le siège de Saint-Quentin lorsque Fromont identifie le cadavre de Bégon à la blessure qu'il lui fit alors (v. 10728-30) [66]. S'il y a eu fusion d'éléments hétéroclites pour former la geste de *Garin*, le résultat est remarquablement homogène.

Après la mort du héros, se déclenchent les mécanismes de la vengeance, mais sur deux plans : la douleur effrénée de Rigaut ne connaît qu'un soulagement, la guerre. Il lui faut frapper aussi vite et aussi fort que possible et sa chevauchée en Bordelais tient de cette rage un caractère bruyant et creux, qui s'oppose à la majesté calme des réactions de Garin ; en bon chef en effet, celui-ci, sans négliger les préparatifs militaires, réclame justice avant tout. La valeur véritable des scènes consacrées à Rigaut n'est-elle pas de nous montrer que le jeune homme a pris la succession spirituelle de son oncle [67], et qu'il continue à représenter la force admirable mais incontrôlée, alors que Garin sait, malgré sa douleur et sa haine, laisser une porte ouverte à la paix ? Comme il y a un décalage dans le temps entre le moment où Rigaut et Garin apprennent la catastrophe, le procédé de l'entrelacement accentue le côté pathétique des scènes de deuil et leurs redoutables conséquences.

1. v. 10966-11353 :

Rigaut décide de venger son oncle, seul et à l'insu de tous.

2. v. 11353-11528 :

Garin apprend la mort de son frère et décide de convoyer le corps jusqu'à Belin.

3. v. 11529-11542 :

Rigaut, qui a surpris les Bordelais, s'achemine vers Belin.

4. v. 11588 :

Rencontre à Belin

C'est d'ailleurs le point de vue de Garin qui l'emporte ; il demande à son neveu de cesser toute action pendant la période des négociations.

Rigaus l'otroie, mais ce fu a envis. (v. 11667)

---

[66] Il y a une exception à cette allusion, et elle est d'importance ; c'est celle de *I* (39c). Dans ce manuscrit, Fromont reconnaît bien Bégon à la cicatrice qui va « de l'oreille au nez », mais cette blessure a été faite par un chevalier maladroit qui enseignait les armes à Bégon enfant. Et pourtant, le même manuscrit a bien raconté le siège de Saint-Quentin et la blessure que Bégon y a reçue des mains de Fromont (14a). Il est évident que le copiste de *I* puise à trois traditions différentes au moins : celle de la « Vulgate », celle que suit *N* pour la mort de Bégon, et une autre qu'il est seul à représenter (voir la troisième partie, mort de Bégon).

[67] Il est important de noter que c'est lui qui a reçu Floberge (v. 13034-13706).

Dans les épisodes qui suivent, des trêves sont établies, puis rompues, mais Garin ne cesse d'espérer que la paix est possible. Il refuse de croire au complet manque de foi de ses adversaires, et répond par l'incrédulité aux révélations qu'Auberi lui a faites à ce sujet :

> Et dist li dus : « Il n'ira mie ensi.
> Mort ont mon frere ; merci me vient querir » (v. 12380-81)

Un peu plus loin, Auberi pourra lui reprocher cette confiance :

> « Dus debonaire, gel voz avoie dit. » (v. 12510)

Les Flamands, en effet, n'ont pas hésité à attaquer les Lorrains désarmés devant Pépin même, et c'est l'occasion d'une troisième bataille devant le roi qui rappelle celles, déjà racontées, de la deuxième et de la quatrième parties. Le retour de ce motif paraît bien destiné surtout à révéler une évolution chez Pépin ; les cinq exemples de cette scène seront donc résumés dans la troisième partie de notre étude. Disons que l'empereur se montre ici d'une extrême fermeté (v. 12503-12586).

Mais la paix qui suit est une paix plâtrée. Des guerres locales s'enchaînent les unes aux autres ; la reine aide Rigaut et Auberi à mener à bien ces expéditions toujours renouvelées et qui se trouvent parfois tout au bord de la trahison, car la trêve n'est pas finie. Les Lorrains vont parfois très loin, presque en marge de ce que permet le code féodal. La complicité de la reine et des Lorrains tient évidemment Pépin à l'écart, et Blanchefleur va jusqu'à se féliciter de sa duplicité :

> « Ja nel sara l'enpereres Pepins » (v. 12716)

Le roi montre sa bonne volonté pour les cousins de sa femme en adoubant Girbert en grande cérémonie (v. 12012-12275) puis, de façon moins magnifique, Hernaut et Gérin (v. 13486-13520). Mais il a encore dû réprimer une bataille engagée sous ses yeux entre Auberi et Guillaume de Monclin (v. 13437-13457), et son rôle continu de médiateur commence peut-être à lui peser. Il va compenser par la possession de biens matériels les défaillances de son autorité morale, et l'or de Guillaume de Blancafort achètera sa neutralité (v. 13904-5). Les guerres et embuscades qui se succèdent alors sont plus meurtrières encore que les précédentes. La mort de Guillaume de Blancafort, assassiné par Garin et ses fidèles, isole presque complètement les Lorrains. C'est la première fois que Garin commet un acte de révolte contre l'autorité royale, ou plus exactement, un acte qui va à l'encontre de la volonté du roi : mais c'est à la reine qu'il obéit ; c'est elle qui a menacé les Lorrains de tout son mépris s'ils ne tuaient pas Guillaume, dans une imprécation solennelle :

> « S'or ne se painnent de garder le chemin,
> Se il s'en va, que il ne soit ocis,
> Se m'eït Dieus, ges priserai petit ! » (v. 13956-58)

Pourtant, Garin lira tout haut la lettre de Blanchefleur à son fils et à ses neveux, sans leur répéter les terribles paroles de la reine. Puis, lors de

la rencontre, il encouragera ses hommes au meurtre en leur promettant généreuse récompense (v. 14059-62). Mais, en présence de Bancelin, chambellan de Pépin que celui-ci a chargé de faire respecter le sauf-conduit, Garin se tait. C'est Girbert qui répond pour lui (v. 14078), et c'est Hernaut qui passe à l'action le premier. Dans la scène qui suit, Garin n'est plus qu'un Lorrain parmi d'autres, sauf à la fin où il mutile le cadavre :

> Ce fu eschanges de Begon de Belin. (v. 14138)

Ce dernier vers est dit par le jongleur. Mais c'est un vert bien court et bien faible pour justifier Garin, lorsque deux autres vers de cette même scène restent dans la mémoire : d'abord, la plainte de Guillaume :

> « Ha ! rois de France, tes conduiz vaut petit. » (v. 14138)

ensuite la lamentation du jongleur à la vue du champ de bataille :

> La les mengerent li leu et li mastin.
> Dieus ! quel damaje et quel dolor a ci... (v. 14171-72)

On ne peut s'empêcher de penser à d'autres embuscades aussi atroces, aussi fatales, dans *Girart de Rousillon*. Les incendies des terres pillées par Garin se voient de Paris (v. 16291-92). Blanchefleur amène la réconciliation dans une scène fort nuancée : elle est allée au devant de Garin pour lui demander ses intentions. Il affirme de lui-même qu'il ne songe aucunement à attaquer son seigneur, mais en aurait-il vraiment été ainsi si la reine n'était pas venue à sa rencontre et si elle ne l'avait pas, la première, salué d'un charmant salut ?

> Et dist la dame : « Voz aloie veïr,
> Con mon franc cuer et mon loial ami. » (v. 16349-50)

Point n'est besoin, pour souligner cette entente à demi-mot, des vers 16355-9 [68], qui manquent d'ailleurs dans la plupart des manuscrits. La paix est enfin faite au vers 16399 :

> Bien fu .iii. anz que il guerre ne fist.

Mais la « faide » n'est pas terminée : Garin est attiré dans un piège à Gelinval, et, au moment où il annonce qu'il va se croiser, il est assassiné par Guillaume de Monclin pour n'avoir pas assuré à son filleul les rentes d'un marché de Metz.

Ainsi Fromont s'est fait le complice de ceux qui avaient tué le compagnon de sa jeunesse, et Guillaume a tué de sa main son « compain » et compère. Les promesses de la jeunesse et de l'amitié n'ont donc pas

---

[68] v.16355-59 : « N'a home ou mont qui tant soit mes amis, S'il forfaisoit contre le roi Pépin, Que por s'amor n'en fust mes escus pris. Non pas por lui, ne l'a pas deservi, Mais por voz, dame, que je molt aing et pris. »

été tenues. Pour le montrer, il fallait étaler le récit de la vie des héros dans le temps et dans l'espace.

Les 2470 premiers vers de *Gerbert de Mez* n'aident guère à dissiper l'impression de tristesse lourde, de dangereuse défaite qui pèse sur la fin de *Garin le Loherain*. En réalité, aucun des incidents racontés n'est absolument nouveau ; et tous semblent le reflet déformé, tantôt allongé, le plus souvent diminué, d'un des épisodes de *Garin*. Après une courte chevauchée contre Guillaume de Monclin, Girbert rejoint Lancelin à la fin de la chasse au sanglier qui sera fatale à l'évêque de Verdun, comme une autre chasse, plus héroïque et mieux racontée, avait été fatale à l'oncle de Girbert (v. 1-214). Après ce bel exploit, dont le poète ne cherche nullement à adoucir la cruauté, Girbert reçoit des conseils d'un certain Henri de Saint-Mihiel, son cousin (on pense à Henri de Montaigu) [69] aux vers 215-248 : il faut d'abord qu'il se réconcilie avec Pépin, ce qu'il fait, non sans peine, grâce à la reine (v. 249-352). La « faide » va renaître d'abord en Bordelais, où Rigaut, comme après la mort de Bégon, attaque le premier ses ennemis (v. 352-576). Il serait le seul à continuer cette guerre d'abord locale, puis envenimée par la faute de Guillaume de Monclin, si Blanchefleur ne renvoyait au combat Girbert qui s'attardait un peu trop à la cour de Pépin. Lorsque la reine dévoile son plan à Girbert, on pense à d'autres moments semblables, du vivant de Garin :

« Semonrai les ; n'en sara mot Pepins. » (v. 635)

Les sanglantes expéditions de Girbert et de ses alliés (à Lens, en Flandres, en Ponthieu) rendent le même son que les furieuses et sinistres chevauchées de Garin après la mort de son frère (v. 652-792) ; on y retrouve la plainte déjà familière de Pépin, qui a peur de perdre

« France, la belle, que mes cuers ainme tant » (v. 775) [70]

Puis c'est un nouveau siège de Bordeaux (v. 835-1157, où, comme Fromondin avait été adoubé par son père, un autre membre de la jeune génération apparaît à son tour sur le champ de bataille : c'est le

---

[69] Henri de Montaigu apparaît soudain lorsque la première bataille à la cour entre Lorrains et Bordelais vient de se terminer, pour donner des conseils à l'empereur même (2446-2502) ; il disparaît ensuite, et Paulin Paris considérait, non sans raison, l'existence de ce personnage comme une interpolation. L'interpolation doit être ancienne, car elle est présente dans tous les manuscrits. Une trace visible des difficultés créées par l'apparition de cet Henri de Montaigu, est le beau désordre de la tradition manuscrite au vers 2486 : « Sa mere fu ma tante Aelis » (*A*), on trouve : « Sa tante fu ma mere Heloïs », dans *D* (4a), *F* (15c), *I* (4a), *M* (20d), *N* (v. 3025, f. 54a), *O* (10c), *P* (19d), *V* (14a), et « Sa tante fu ma mere Beatris » dans *B* (7c) et *S* (9d). Heloïs de Peviers, on se le rappelle, est la mère d'Hernaïs d'Orléans, neveu de Garin ; son intervention vient de sauver la vie de son oncle, et, comme l'a remarqué P. Paris, c'est lui qui devrait tenir ce discours à Pépin.

[70] Cependant ce vers, qui ne se retrouve ni dans *C* (101b), ni dans *G* (135c), ni dans *S* (86a), semble une addition du copiste de *A*.

filleul de Garin le Loherain, Garin l'orgueilleux (v. 804-823), qui n'a hérité de son parrain que le nom. Du côté des fidèles du parti lorrain, la plus lourde perte est la mort de Morant, frère de Rigaut. Blanchefleur, décidément beaucoup plus active dans *Gerbert* que dans *Garin*, n'hésite pas à échauffer la colère de son époux contre Fromont. Ce dernier va jusqu'à essayer de tuer le messager du roi, un certain Gérart dont la mission est longuement racontée (v. 1239-1512). L'insolence du rebelle ne s'arrête pas là : il va à Paris, mais pour y provoquer une autre de ces « batailles à la cour », dont le texte de *Garin* a déjà fourni cinq exemples (v. 1513-1903). On y retrouve tous les éléments qui étaient dispersés dans les récits antérieurs : un extrême danger pour les Lorrains, la faiblesse du roi, puis sa colère, les mauvais conseils de Guillaume de Monclin, les lamentations de Fromont voyant tomber ses parents. D'autres embuscades, d'autres sièges, d'autres expéditions ont lieu : la balance penche tantôt du côté des Lorrains, tantôt du côté des Flamands, qui réussissent à se débarrasser de Rigaut. La mort de celui-ci, rapidement contée, est suivie de la mort d'Audegon, sa mère, et du « moniage » d'Hervis le vilain, son père.

Il est difficile de se prononcer sur « l'authenticité » de cette partie. Certains indices très importants font penser qu'elle fut conçue par le même auteur que celui de *Garin* : la technique de la laisse, avec la prédominance de l'assonance en *-i*, la précision des détails géographiques, la présence de personnages qui disparaîtront après le v. 2470, tels Auberi, Héloïse ; de plus, après le vers 1200, la reine ne sera plus jamais présentée comme une femme jeune et belle [71]. Mais l'éclairage n'est plus le même, et les thèmes qui composent le récit rappellent de trop près des thèmes déjà utilisés. Il est évidemment possible que l'auteur qui avait conçu cette composition cyclique ait manqué de souffle ou d'inspiration vers la fin de sa longue entreprise. Il est d'autre part naturel de trouver, au point de soudure des deux poèmes, une sorte de mélange des tons, *Gerbert* « déteignant » sur *Garin*, et vice-versa ; car, comme l'a suggéré M. F. Lecoy [72], les remanieurs cycliques ont dû faire justement à cet endroit un effort particulier pour atténuer la trop grande différence de tonalité entre l'ancien poème et sa continuation .

---

[71] *Gerbert de Mez*, éd. P. Taylor, note des vers 1193-1200, p. 407.

[72] Article cité, *Romania*, LXXVII, 1956, p. 417.

CHAPITRE II

L'ART DE LA LAISSE

Dans les chansons de geste anciennes, dans la *Chanson de Roland*, dans la *Chanson de Guillaume*, la laisse est l'élément essentiel de la structure du poème, grâce à son double caractère d'unité de « récit » et d'unité de « chant ». Par ses qualités combinées de fermeté et de souplesse, cette forme a permis à de grands poètes de créer des ensembles particulièrement harmonieux ; c'est surtout le procédé dit des laisses « parallèles » ou « similaires », qui assure cet accord du récit et du chant où M. Rychner voit à bon droit une des réussites de l'art épique français. Mais ces beaux équilibres ne se rencontrent guère dans *Garin le Lohérain*, épopée de caractère essentiellement narratif, où la succession des épisodes joue un rôle beaucoup plus important dans la structure de l'œuvre que la succession des laisses. Le déroulement du récit y est régulier, sans autre arrêt que les courts commentaires, prédictions ou lamentations prêtés au récitant. L'artiste qui a conçu la structure de *Garin* semble même s'être privé à plaisir du procédé de découpage ou des occasions de halte que constitue le changement d'assonance. Le choix d'une même assonance en *-i*, dans 70 % environ des vers du texte, est un des caractères les plus saisissants du style de *Garin*, signalé depuis longtemps par les critiques, et à l'examen duquel nous nous arrêterons un moment avant de décrire et d'estimer le rôle que joue la laisse dans le poème.

L'ASSONANCE.

L'énorme proportion de vers en *-i* est due à la fois au grand nombre de laisses en *-i* et à la longueur de celles-ci. Dans le manuscrit *A* par exemple, le nombre des laisses bâties sur cette assonance, atteint cent neuf sur un total de cent quatre-vingt quatorze. D'autre part, dans tous les manuscrits, la versification de *Garin* est caractérisée par l'allongement excessif de la laisse ; or, toutes les laisses dont la longueur dépasse cent vers assonent en *-i* (sauf deux, en-*ié*) [1]. Nous nous trouvons donc

[1] On peut voir la répartition de ces longues laisses dans l'ensemble de la chanson, grâce au tableau de la page 318. Il sera également utile de consulter les tableaux de Miss J. Vallerie, aux pages 104-9 de son édition.

en présence d'un choix délibéré ; l'essentiel de ce que le poète veut exprimer revêt une certaine tonalité grâce à la répétition en fin de vers du son grêle et tendu, mais clair, de la voyelle *-i*. On trouvera plus loin quelques remarques propres à éclairer en partie les raisons de ce choix, mais l'explication dernière doit résider dans l'existence d'affinités profondes entre le goût de l'auteur, son oreille intérieure, et la tonalité qui, dans l'ensemble, lui paraissait la plus propre à traduire le caractère du sujet traité [2]. Quoi qu'il en soit des raisons de ce choix, ses conséquences les plus remarquables sont la pureté et l'homogénéité de la tradition manuscrite, puisque la longueur des laisses bâties sur la même assonance a rendu le travail des rimeurs impossible. Ils ont même renoncé à ramener à la rime les laisses masculines en *-i* de proportions modestes [3]. Aussi les manuscrits des Lorrains, quelle que soit leur date, ne nous offrent-ils que des textes assonancés [4], heureuse fortune qu'explique donc le parti pris, en ce qui concerne l'assonance, du poète qui a conçu l'économie caractéristique de *Garin*. Nous avons là une raison de plus de penser que l'œuvre nous est arrivée sous une forme très proche de sa forme originale, où s'affirmait déjà le caractère singulier de la structure des laisses et de la versification ; en somme, l'assonance en *-i* semble offrir à la fois une grande résistance aux tentatives de transformation et un caractère de nécessité : cette particularité a préservé *Garin le Loherain* des altérations qu'ont subies d'autres chansons ; nous pensons surtout à la chanson « sœur » de *Garin*, *Raoul de Cambrai*.

Faut-il dès lors considérer comme une cause ou une conséquence de cette originalité si marquée de *Garin le Loherain* l'énorme proportion des noms de personnes ou de lieux se terminant en *-i* ? C'est là le caractère le plus immédiatement remarquable du vocabulaire du poète et il suffit pour se convaincre de ce fait d'ouvrir une table des noms propres ; les noms de villes ou de châteaux les plus employés dans le

---

[2] Sans nous dissimuler la subjectivité et la variété des interprétations que l'on peut donner d'une même sonorité vocalique, il nous semble pourtant possible de noter ici des correspondances entre le son de la voyelle *-i* et l'attitude du poète au cours de son œuvre, attitude généralement désabusée, sans faiblesses sentimentales comme sans grands élans, et qui recherche la finesse de suggestions inattendues plutôt que la plénitude des émotions familières. Cette interprétation ne se trouve nullement en contradiction avec les remarques faites par M. Bezzola dans son article des *Mélanges Hoepffner* (1949), article intitulé : « De *Roland* à *Raoul de Cambrai* » où il voit dans l'assonance en *-i* de la dernière laisse de *Roland* « un contraste avec l'assonance si forte et si vigoureuse en -ai de la première laisse ». Il attribue à la voyelle *-i* le caractère de cette fin de *Roland* « fin toute de lassitude et de plainte grave et résignée » (p. 197). En somme, le son *-i* semble destiné à s'opposer à des sonorités riches et fortes.

[3] III, IV, VI, XI, XXIX, LXVI, LXVII, LXXI, LXXXII, CI, CIV, CVI, CXII, CXXXI, CXLV, CLX. Les remanieurs ont cependant presque réussi à rimer les laisses XXV et XLIV.

[4] Le manuscrit perdu (*R*) était peut-être une exception à cette règle. Voir p. 321. — Remarquons encore que les laisses féminines en *-i* ont beaucoup moins résisté à la mise en rime (XXII, XXXIV, XLIX, CXXXVIII). Voir Miss Vallerie, *ouvr. cité*, p. 93.

cours du récit sont en effet : *Paris* ; *Saint-Quentin* ; *Belin* ; *Naisil* ; *Monclin* ; sans parler des noms qu'il est aisé d'amener à l'assonance en ajoutant des mots comme « la cit » ou « le païs » (« à Monloon la cit » ; « en France le païs »).[5] Les noms de *Garin, Pépin,* des deux *Hervis,* figurent constamment en fin de vers. Les autres protagonistes sont nommés le plus souvent avec leur titre distinctif : Bègues du chastel de *Belin* ; Bernard, le sire de *Naisil* ; Guillaume de *Monclin* ; *Isoré-le-Gris* ; ou par le diminutif de leur nom : *Fromont-din* (et le vrai Fromondin) ; *Rigaut-din* ; *Hernaut-din.* Les alliés et neveux de Garin s'appellent : *Hernaïs* (le père et le fils) ; *Auberi, Orri,* Huon de *Cambresis.* Ajoutons à cette liste le roi *Anséïs,* les très nombreux *Henri, Thierry, Amauri, Alori, Baudouin, Lancelin,* les *Angevins* et les *Poitevins,* et le nom des héroïnes : *Héloïs, Béatris, Aélis, « l'empereriz »* ; et remarquons que ces noms propres se trouvent tout naturellement en fin de vers, car la syntaxe offre de nombreux exemples d'inversions, d'interrogations, d'effets de style. L'emploi des pronoms personnels présente des particularités tout à fait parallèles à celles que l'on vient de constater dans l'emploi des noms propres. On note par exemple la fréquence des constructions prépositives en fin de vers « devant mi, avec ti », etc... Un relevé rapide des mots qui reviennent à l'assonance dans les laisses en *-i* permet d'établir la proportion suivante : les noms propres fournissent à eux seuls 1/5 des assonances dans les laisses en *-i.*

C'est d'ailleurs un fait d'ordre général et sur lequel M. Rychner a particulièrement insisté que cette pauvreté et cette monotonie du vocabulaire à l'assonance. Dans une étude très précise des assonances du *Couronnement de Louis*[6], il constate, dans un passage donné, que six mots groupent « à eux seuls le quart des vers », et il admet que « les raisons de cette fréquence ne sont pas les mêmes pour chaque mot ». Il distingue deux cas principaux : ou bien il s'agit du retour d'une formule stéréotypée dont le mot en question est le dernier élément, ou bien c'est le sens même du récit qui explique l'emploi fréquent de certains termes (barnage, armes). Nous pouvons de même, pour *Garin,* ajouter à la liste des mots en *-i* dont pouvait disposer le jongleur ceux qui terminent des formules d'emploi constant dans le récit : A POI N'ENRAGE VIS (environ 90 exemples) ; BIEN VOZ AVONS OÏ (14 ex.) ; CON JA PORREZ OÏR (51 ex.) ; CERTES BIEN AVEZ DIT (11 ex.) ; FIEREMENT (ou autre adverbe) LUI A DIT (80 ex.) ; LI GRANT ET LI PETIT (60 ex.) ; MERVELLES AVEZ DIT (ou : PUI OÏR) (36 ex.) ; NE PRISENT ONQUES FIN (70 ex.) ; QU'EST-CE QUE AVEZ DIT ? (15 ex.) ; SI L'A A RAISON MIS (53 ex.). D'autres formules qui n'apparaissent que cinq ou six fois dans le poème sont cependant à signaler, car elles adoptent toutes l'assonance en *-i,* et elles sont pourtant variées : les indications de jour et d'heure (les jours de la semaine, le *matin,*

---

[5] On peut en ajouter bien d'autres : *Senlis,* le *Rhin,* les *Sarrasins* dans les deux premières parties du poème, la *Lis,* le *Cambrésis* et *Mont Esclavorin* dans les dernières.

[6] *La technique littéraire des Chansons de geste.* « A propos du *Couronnement de Louis* », pp. 163-164.

midi) ; DONT MAINTES DAMES REMESENT SANS MARI ; QUI SON NEZ COUPE, IL DESERTE SON VIS ; PAR DIEU QUI ONQUES NE MENTI (QUI EN LA CROIX FU MIS) ; PAR L'APÔTRE QUE QUIERENT PELERIN [7].

Quant au sujet même du poème, il exige l'emploi répété de quelques noms, épithètes ou verbes qui caractérisent ou soulignent les concepts de la réalité et de la morale féodales : noms : *païs*, *fils*, *ami* (*anemi*) ; verbes : *tenir*, *norrir*, *faillir* [8] ; participes : *pris* et *mis* ; épithètes : le *marchis*, *gentils*, *de pris*, de *franc lin*, *hardi*.

On ne s'étonnera pas non plus de relever à l'assonance un lexique substantiel de termes militaires, qu'il s'agisse de préciser le moment et le lieu des opérations ou d'en décrire le déroulement : noms : le *cri*, *roncins*, *avoir merci* [9] ; verbes : *venir*, *partir*, *assaillir*, *morir*, *gesir*, *flatir* ; les participes : *asis*, *fervesti*. Si l'on relit au hasard quelques laisses en *-i*, on ne trouvera guère en fin de vers d'autres mots que ceux-là ou leurs composés.

On sait que M. Rychner voit dans la pauvreté du vocabulaire à l'assonance une marque de « versification rapide, non travaillée » qui lui paraît « compatible avec l'hypothèse de l'improvisation ». Ne pourrait-on dire aussi qu'à la fin d'un vers proprement épique, l'assonance doit ramener fidèlement, en les auréolant du prestige de l'inévitable, noms de héros, noms d'objets guerriers, expressions guerrières. Le choix de mots rares, nouveaux ou inattendus compromettrait le plaisir du public qui veut se sentir emporté par un récit simple et nécessaire. C'est même sans doute pour avoir considéré ce trait du style épique comme significatif du genre, que les auteurs de l'épopée féodale ont pu songer à donner à leurs récits l'ampleur et les proportions grandioses qu'on leur connaît. Dans le cas de *Garin*, il est assez difficile de dire si le choix des matériaux thématiques a influencé le choix de l'assonance ou si c'est le contraire qui s'est produit, mais la première hypothèse est un peu plus vraisemblable et parle en faveur du brevet d'originalité qu'on est tenté de décerner au poète. [10]

---

[7] On trouvera en appendice un tableau alphabétique des ces formules et de leurs références ; la plupart des expressions citées ici sont étudiées dans la troisième partie.

[8] Deux constructions très fréquentes : LA VEÏSSIEZ (OÏSSIEZ), (140 exemples) et : QUI DONC VEÏST (OÏST), appellent tout naturellement un infinitif qui peut être choisi parmi les infinitifs terminés par *-ir*.

[9] On pourrait ajouter à cette liste le mot « plaisir », employé dans le cliché « TOT A VOTRE PLAISIR », qui indique l'exécution par un subalterne des ordres d'un chef. Quand le mot n'est pas employé dans le cliché, il l'est cependant souvent à l'assonance, avec le sens de « décision » politique ou militaire. Dans ces deux emplois, on peut relever quelque 80 exemples du mot (v. 725-736-1670-2039-2073-2580-2692, etc... voir la liste complète en appendice).

[10] L'assonance en *-i* doit « loger » tous les noms propres dont le poète avait besoin, et, à leur tour, ces noms propres aident le jongleur à finir le vers. Mais il n'est pas toujours nécessaire de trouver un nom propre pour finir le vers, comme le prouvent les laisses en *-e*, assez nombreuses et très pauvres en noms propres (moins de 1 %). De même, les laisses assonant en *-a* contiennent fort peu de noms propres en fin de vers ; on en trouve un peu plus dans les laisses assonant en *-ã* et en *-õ*, mais même dans ce cas, on n'atteint pas la très forte proportion qu'offrent les laisses en *-i*.

La tradition manuscrite.

Mais cette volonté d'originalité lui a valu la sévérité des critiques qui ont comparé son art à celui de poètes plus classiques. Mildred Pope, en particulier, constate « the destruction of the strophe, the absence of *laisses similaires* » et pense que le style du *Garin* se rapproche dangereusement de la prose [11]. Ce jugement est certes fort juste pour la plus grande partie du poème. Mais faut-il penser que notre poète a complètement oublié ou négligé les ressources de la laisse ? Nous ne le croyons pas, et de même que nous avons essayé de montrer que le choix de l'assonance en *-i* n'est pas fantaisie arbitraire, ni preuve de négligence, de même nous espérons montrer que l'auteur de *Garin* connaît et utilise parfois les rythmes classiques.

Au premier abord, cette tentative paraît vouée à l'échec, car on constate un grand flottement dans la tradition manuscrite. Il faut bien dire que les passages de la chanson où les vers se suivent sans changement d'assonance sont de si grande étendue qu'on pourrait souvent croire que le poète a oublié qu'il écrivait en laisses. Les copistes de leur côté ont cédé bien souvent à la tentation de fondre ensemble plusieurs laisses en *-i* pourtant séparées dans d'autres manuscrits par des coupures logiques. C'est ainsi que les laisses XIX et XX de *A* (30 + 118 vers) se succèdent sans interruption dans *B* (3c), *C* (6a), *E* (95c), *F* (6a), *J* (7d), *M* (8c), *P* (7d), *V* (6c) : on regrette de voir isolée ici la disposition de *A* qui détachait bien du reste du récit la généalogie des Lorrains. XXVI et XXVII (47 + 188 vers) sont d'un seul tenant dans *B* (4b), *C* (144c) [12], *D* (115d), *E* (98c), *G* (9c), *J* (10c), *M* (11c), *P* (10c), *Q* (3b), *V* (9b) ; de même ici, *A*, *F* (6a) et *O* (3a) sont les seuls à bien dégager le début de « l'affaire de Maurienne ». La longueur de la laisse devient impressionnante quand les manuscrits *G* (19b), *N* (v. 3124, fol. 54c), *P* (20d), *S* (10c), *V* (18a) transcrivent sans interruption les laisses XLVI et XLVII de *A* (635 vers) [13]. D'autres copistes au contraire se plaisent à fragmenter les longs passages en *-i*, à l'excès parfois ; dans le manuscrit de Berne, le scribe semble s'être contenté de découper le texte en morceaux de longueur à peu près égale, sans s'inquiéter d'avoir à interrompre un personnage qui parle ; c'est le cas aux vers 11848, (fol. 31b),

---

[11] « Four Chansons de Geste : a study in Old French Epic versification », III, IV, *Modern Language Review*, IX, 1914, pp. 45-52. Voir surtout pp. 45 et 51.

[12] Ce feuillet a été déplacé.

[13] Autres exemples : CXIX et CXX sont confondues dans *D* (68a), *G* (88c), *I* (44d), L_1 (11a), *V* (78b) et plusieurs autres manuscrits ; mais ici, c'est la disposition de *A* qui semble la moins bonne. Le vers initial de CXX, v. 11703, provoque en effet une étrange coupure dans le discours de l'abbé Liétris. D'autre part, plusieurs manuscrits marquent une laisse comme *A* à 11720 (*D*, L_1, *I*), mais dans *J*, *P*, *V*, le groupe comprend les laisses CXIX à CXXII d'un seul tenant (*J* de 86d à 95b, *P* de 86c à 95a), soit près de 1.000 vers. *N* représente l'ultime exagération de cette tendance avec une « laisse » de plus de 1.000 vers (v. 11284, fol. 81a à 13090, fol. 87a). Il est vrai que cette longue laisse représente le résultat de découpages hardis dans le récit, et d'inventions surprenantes.

12194 (fol. 32b) où le dernier vers du discours de Blanchefleur commence une laisse, v. 12428 (fol. 32f.). [14]

La tradition est évidemment plus cohérente dans la transcription des laisses courtes et moyennes où l'assonance change. Il n'y a cependant pas fidélité totale, et certaines laisses qui ne dépassent pas quatre ou cinq vers dans un groupe de manuscrits se trouvent parfois grossies du double dans un autre groupe, par des additions dont on ne saurait dire si elles représentent les exercices d'un artisan peu sûr de son métier ou des variations de virtuose [15].

A défaut de changement d'assonance, le copiste trouvait-il dans certaines inflexions du récit l'indication d'un commencement de laisse ? Remarquons que les longues laisses, essentiellement composites, se trouvent souvent divisées en « sous-laisses » par des formules que l'on trouve pourtant parfois au vers initial. Ainsi la formule « OR REDIRONS..., HUIMES DIRONS », qui sonne vraiment comme un commencement ou un recommencement, se trouve bien à une place qui nous paraît logique dans le manuscrit *A* au vers initial de vingt laisses sur cent quatre-vingt quatorze [16]. Mais, dans des exemples bien plus nombreux de ce même manuscrit, cette formule a si peu de force qu'elle ne peut interrompre le cours du récit ; elle se trouve parfois presque à la fin d'une laisse (5566), parfois en plein cœur de la laisse ; tel est le cas du vers 8296 qui est au contraire pour d'autres manuscrits : *D* (41a), *G* (62b), *J* (61a), *V* (55a), l'occasion de commencer une laisse [17]. Le cas inverse se rencontre au vers 10903 de *A*, vers initial de la laisse CX, mais noyé dans la masse d'une énorme « laisse » dans *D* (61b), *G* (82a), *J* (83b), *P* (81c), *S* (51bis c), *V* (72d) [18].

---

[14] Autres exemples d'arrêts au moins surprenants en B (le n° des vers est le n° correspondant de *A*) : 2093-4 (6c), 7128 (18f), 8096 (21c), 8152 (21d), 8585 (22e), 8813 (23c), 8925 (23d), 9002 (23e), 9211 (24c), 9494 (25a), 10118 (26d), 11752 (31a), 11847 (31b), 12194 (32b), 12339 (32e), 12659 (33d). Dans d'autres exemples (8258, 8346, 8546, 8703), on pourrait à la rigueur justifier la coupure. La même tendance se trouve dans le manuscrit de Lille, L_1. Par exemple, de nouvelles laisses commencent aux vers suivants de *A* 16209 (1c) ; 16287 (4a) ; 15735 (5b), interrompant ainsi le discours d'Auberi.

[15] Pour rendre l'exposé de ces différences plus facile à suivre, signalons dès ici quelques imperfections matérielles dans la division en laisses de l'édition Vallerie : XXXII et XXXIII devraient être distinguées l'une de l'autre au vers 1510, p. 151. La laisse L commence au vers 3171, p. 190 (la véritable longueur de la laisse rimée qui porte le n° XLIX est bien indiquée p. 107) ; p. 222, il faut lire LIX et non LXIX ; p. 302, LXXXV et non LXXV.

[16] *XX, XXVII, XLVII, LV, LXV, LXXXV, LXXXVIII, XCVII, CX, CXXI, CXXII,* CXXIII, CXXXIII, CXL, *CXLI,* CXLII, CXLV, *CLV ; Gerbert* VII, XXI. Nous avons souligné les laisses où la disposition de *A* s'oppose à celle d'au moins trois, le plus souvent de sept ou huit manuscrits.

[17] Comme 3293 dans *O* ; 6895 dans *O* et *V* ; 8295 dans *D, G, J, O, V* ; 11353 dans *B, D,* L_1, *O* ; 11529 dans *O* et *V* ; 13468 dans *D, F, G, J, O, P, V, X* ; 13581 dans *D* et *O* ; 15058 dans *D, G, J, V.*

[18] C'est d'ailleurs ce qui arrive dans la plupart des exemples de cette attaque de laisse : on a pu voir plus haut que le copiste de *A*, qui semble avoir une préférence pour cet arrangement, est contredit par la plupart des manuscrits. Mais ceci n'est plus vrai à la fin du poème où « Huimès dirons » apparaît fréquemment en tête de laisse dans tous les manuscrits.

Comme dernier exemple des découpages imposés à un même texte par des copistes, nous prendrons le cas des vers 3180 et 3182 de *A*. Dans cinq ou six autres manuscrits, il y a là des laisses distinctes que le copiste de *A* a englobées dans les laisses XLIX et L. De *A* 3157 à *A* 3180, les manuscrits *B*, *D*, *G*, *J*, *M*, *O* [19], distinguent trois laisses qui commencent par *A* 3157 ; *A* 3182 (mais sous une forme plus typique grâce à l'inversion épique « granz fu... ») ; et *A* 3180. De plus, le copiste de *A* a bouleversé l'ordre des vers (*A* 3172 à 3179 suivent 3182 dans les autres manuscrits) commettant ainsi deux fautes à la fois, en rabaissant au rang de vers ordinaires deux formules d'intonation, et en rapprochant l'un de l'autre deux vers de forme et de texture privilégiées. Il est donc évident que seul le changement d'assonance assure les contours de la laisse [20].

On constate cependant que la liberté inverse de celle que nous venons d'évoquer n'existe pas : on peut dégrader un vers d'intonation, mais on ne peut pas élever à ce rang n'importe quelle construction, comme on le verra ci-dessous, dans l'étude des procédés qui semblent communs à la majorité des manuscrits. Sous les caprices individuels, on devine en effet une norme dont certains copistes s'éloignent parfois plus que d'autres : *B* et L_1, par des arrêts trop fréquents et mal placés ; *N* par la tendance contraire, *D* enfin, tantôt par fragmentation, tantôt par fusion excessives [21]. De telles variations s'expliquent sans doute par des différences non seulement dans l'art, mais aussi dans les conditions de l'exécution matérielle. Dans l'ensemble, le texte de *A* reflète une conception mesurée et équilibrée de l'art de la composition par laisses, et l'on peut se fier à lui, plus qu'à *B*, comme texte de base pour indiquer les proportions et la succession des laisses. D'autre part, le texte de *A* offre l'avantage d'être le seul accessible dans une édition moderne. Quand il y aura lieu, on signalera les passages où la disposition des laisses dans *A* semblera s'opposer à une disposition préférable des autres manuscrits.

Description de la composition par laisses dans le manuscrit A.

Malgré des variations considérables dans l'usage des copistes, il apparaît qu'un des éléments de la laisse classique a gardé de son prix aux yeux de l'auteur de *Garin* et des remanieurs de son œuvre : c'est la qualité des vers d'intonation et de conclusion. Les constructions et les rythmes qui se placent tout naturellement au début d'une laisse se répartissent en effet en quelques groupes distincts, mais peu nombreux, et dont

---

[19] Voir dans *B* (fol. 9d) ; *D* (fol. 10b) ; *G* (fol. 19b) ; *J* (fol. 25d-26a) ; *M* (fol. 27a) ; *O* (fol. 14d-15a) ; dispositions légèrement différentes dans *N*, *P*, *V*.

[20] Pourtant, on trouve, dans deux bons manuscrits, *F* (28d), et *G* (35c), la même confusion de deux laisses (LVII et LVIII de *A*), la première en *-i*, la seconde en *-e*.

[21] Les hésitations des copistes apparaissent parfois dans les solutions variées qu'ils ont données à la difficulté de couper certaines laisses trop longues : ainsi dans la l. CXXI, *B* coupe à 11893, *V* à 11899, *S* (57b) à 11907.

on trouve des exemples dans toutes les chansons de geste, y compris les plus anciennes ou celles, plus récentes, qui gardent au moins ce trait de la facture ancienne.

Voici les principales formes de vers d'attaque :

1. la phrase commence par le nom ou le titre d'un protagoniste (ou d'une collectivité), cinquante-quatre fois dans *A* sur cent quatre-vingt-quatorze. « Charles Martel » (V, XII, XVI), « Li empereres » (XXX, LXXII), « Begues li dus » (LXXI), « Garins li dus » (CLI), « Li os » (XXXIV, XXXV, LVII), « La cors » (LXVI) [22].
2. la phrase commence par une « inversion épique » : « Granz fu... » (VI, XVII, XIX, XXIII), « Va s'en... » (CXXIX, CXXXIX), parfois précédée d'un adverbe ou d'une conjonction : « Durement fu enfers » (XXXIII), « Or va li dus... » (C), ou encore « Et dist + nom propre » (XXXVIII, CXI, CXIV, CXXV, CXX, CLXIV). Ce type de construction se rencontre en tête de cinquante-et-une laisses sur cent quatre-vingt-quatorze [23].
3. les premiers mots d'un discours peuvent aussi se trouver en début de laisse, surtout s'ils sont un vocatif ou une exclamation : « Segnor, por Dieu » (CIV, CXLVIII). « Las ! dist Fromont » (XCVI). En tout, dix-sept exemples sur cent quatre-vingt-quatorze laisses [24]. Remarquons ici que si les divers manuscrits offrent des variantes, celles-ci ont toujours le même mouvement et le même caractère. Par exemple, à la laisse CLIX, les manuscrits *D*, *J*, *P*, *X* donnent lieu de « Anséïs sire » : « Ha, riches rois » (voir p. 52).
4. un autre groupe est constitué par la répétition du vers de transition « Huimais dirons... » (XLVII, CX, CXXI, CXXII) « Or voz lairons... » (CXLI, CXLV, CLV) et autres expressions semblables, en tout vingt exemples [25] .

Nous trouvons réparties sur cent quarante-et-une laisses quatre sortes différentes d'intonation seulement. La soixantaine d'exemples qui n'entrent pas dans ces catégories appartiennent cependant à un type descriptif et ces vers indiquent presque tous le lieu ou le moment de l'action : « En Val Pinel » (LI), « A St Germain » (LXVIII, LXIX),

---

[22] Autres exemples : II, IX, X, XIV, XVIII, XXI, XXIV, XXVIII, XXXII, XXXVI, XXXIX, XLI, XLV, L, LII, LXII, LXIV, LXXVI, LXXVIII, LXXXIV, LXXXVII, XC, XCVIII, CIII, CXII, CXVIII, CXIX, CXX, CXXIV, CXXVIII, CXXXII, CXXXVIII, CXLIII, CXLVII, CLII, CLIII, CLXI, CLXIII. *Gerbert* III, V, VIII, XV, XIX.

[23] Voir en plus de celles que nous venons de citer les laisses XI, XV, XXXI, XL, XLVI, LVI, LXI, LXIII, LXXIII, LXXVII, LXXIX, XCIII, CI, CII, CXIII, CXVI, CXXXI, CXXXV, CXXXVI, CXXXVII, CXLIX, CL, CLVII, CLVIII, CLX, CLXII, CLCVI. *Gerbert,* VI, IX, X, XI, XII, XX, XXII, XXIII, XXIV, XXVII.

[24] Voir aussi les laisses XXII, XXIX, XXXVII, XLIV, LXXXVI, CIX, CXXXIV, CXLIV, CLIX. *Gerbert,* I, IV, XIII, XIV, XXVI.

[25] Voir la liste, p. 89.

« Devant Belin » (LXXXIII), « Devant la porte » (XCII), « Devant la barre » (XCIV) ; ou bien : « Après la feste » (LXXV), « Ce fu a feste » (XXVI), « Après la mort » (VII) [26].

Ces quelques formes très simples sont si bien les seules admises au début d'une laisse qu'on peut déceler la fantaisie de certains copistes à la forme insolite de certains vers initiaux. On trouve dans *B* par exemple :

« Haut mariage et bon voz ai-je quis »
(*B*, fol. 7f = *A* 2679)

« Pais eüssions envers le roi Pépin. »
(*B*, fol. 19b = *A* 7240).

Par la corroie a son col le pendi
(*B*, fol. 20e = A 7819)

Dans le dernier cas, la maladresse de la coupure saute aux yeux, car le pronom personnel est ici absolument sans appui. Mais dans les deux autres cas, il est plus difficile d'expliquer l'impression d'insatisfaction que nous ressentons, on ne peut guère avancer que ceci : le vers n'a pas tout à fait la résistance et la tenue qui caractérisent les éléments requis pour un vers d'intonation.

Les vers de conclusion ne sont pas non plus laissés au hasard. Comme dans des œuvres plus anciennes, une grande place est donnée en fin de laisse aux paroles des personnages : dans *A* cinquante-cinq laisses se terminent sur un commentaire personnel ou collectif contre vingt au vers initial [27]. Dans cette position, nous trouvons aussi très souvent un tableau

---

[26] Autres exemples de même caractère : a) indications de lieu (XLII, XLIII, XLVIII, XLIX, LIII, LX, LXX, XCV, CXV, CXXVI, CXXVII, CXLVI, CLVI, CLXV) ; b) indications de temps (III, IV, VIII, XIII, LIV, LXIV, XCIX), + 3 exemples de laisses commençant par « quand » (XXV, LVIII, CVI). Valeur descriptive aussi de « qui donc veïst » (LXXX, LXXXI, LXXXII, CVII, CVIII, CXVII). Les vers initiaux de LIX, LXVII, LXXXIX, XCI, CV, CLIV, bien que de structure moins caractérisée ont aussi une orientation descriptive. Indications de lieu ou de temps dans *Gerbert*, II, XVI, XVII, XVIII, XXV, XXVIII. Les groupes indiqués ci-dessus représentent cent quatre-vingt-treize laisses ; nous n'avons pas cherché à classer le début de la première laisse, si unique et si caractéristique :

« Vieille chanson voire volez oïr ? »

[27] Vers initial : XXIX, XXXVII, XLIV, LXXXVI, XCVI, CIV, CIX, CXI, CXIV, CXX, CXXXIV, CXLIV, CXLVIII, CLIX, CLXIV. *Gerbert*, I, IV, XIII, XIV, XXVI.

Au vers final, c'est un des héros qui parle ou se plaint dans les laisses II, III, VII, VIII, XVII, XXIV, XXVIII, XXIX, XXXVI, XXXVII, XXXVIII, XLIII, XLIV, LX, LXIII, LXIV, LXX, LXXV, LXXVII, LXXIX, LXXXV, LXXXIX, XCI, XCVI, CIII, CIV, CV, CVIII, CX, CXIX, CXXIV, CXXXV, CXXXVIII, CXXXIX, CXL, CXLIII, CXLVI, CLI, CLIII, CLIV, CLVIII, CLX, CLXI, CLXIII. *Gerbert*, IV, V, VI, XI, XII, XIII, XV, XX.

D'autre part, contrairement à l'affirmation de Mildred K. Pope (« The short chorus-like speech so noticeable in the *Roland* never appears... », art. cité, p. 49), cinq laisses se terminent par une exclamation collective, au style direct dans XV, LXXXVIII, et *Gerbert*, II, au style indirect dans XIII et LIV.

d'ensemble, un commentaire du poète, un jugement moral porté sur la situation, le croquis de l'attitude significative d'un personnage, en un mot tout ce qui permet à l'auditeur d'attendre avec plus d'intérêt le début de la laisse suivante. L'usage ne semble pas trop varier d'un manuscrit à l'autre malgré des différences de détail.

D'autres signes montrent que l'auteur de *Garin* n'était pas indifférent à certaines recherches de rythme ; il est certain par exemple qu'il a voulu et a su produire un effet inattendu par le retour à la laisse « unité de chant », après des laisses qui étaient des ensembles purement logiques. Ces oppositions voulues entre coulées narratives et arrêts lyriques ne sont pas laissées au hasard. Pour décrire cette structure, il nous a paru bon de répartir les laisses en trois groupes d'après leur longueur. Nous appellerons courtes celle qui n'atteignent pas vingt vers, moyennes celles qui comprennent de vingt à cent vers, longues celles qui dépassent cent vers.

Comme nous l'avons déjà dit, ce sont les longues laisses qui dessinent le profil de la chanson. Leur contenu est d'ordre tout narratif, mais l'agencement intérieur n'en est pas laissé au hasard. Par exemple la très longue laisse LXIX tient son unité du thème du mariage de Blanchefleur et on peut distinguer les parties suivantes : arrivée triomphale de Blanchefleur à Paris (5663-5690) — tentation de Pépin et sa visite à Blanchefleur (5691-5764) — la trahison se prépare (5765-5784) — convoitise des Flamands (5785-5813) — début de la cérémonie (5814-5875) — le mariage est interrompu, réactions diverses (5876-5964) — Pépin obtient la main de Blanchefleur (5965-6038) — les Bordelais troublent la fête : bataille (6039-6161) — les Bordelais accusent Garin de trahison et le combat entre Bégon et Isoré décidera de l'innocence de Garin (6162-6316). Une dizaine de situations diverses se succèdent donc dans la laisse, mais elles se rattachent toutes à un même moment important de l'action, et la laisse ne s'arrête pas avant d'en avoir dévidé le cours complet et de se trouver devant un résultat ou une catastrophe qui changent complètement la face des événements. Ici, les noces de Garin sont devenues celles de Pépin.

Ces longues unités narratives se trouvent au nombre de cinquante-neuf sur les cent quatre-vingt-quatorze laisses que compte le texte de *A*. Elles assonent toutes en *-i*, sauf la laisse XLIII (164 vers en *-ier* ; cette laisse n'est d'ailleurs pas d'un seul tenant dans *B*, *D*, *O* [28]) et la laisse CVIII (181 vers en *-ier* également ; d'un seul tenant, sauf dans *B* et *D* [29] : c'est une des très belles laisses de l'épisode de la mort de Bégon). On peut voir le profil de la chanson dans le tableau de la p. 318. Ce tableau montre le nombre, la longueur et la place dans l'ensemble de la chanson des laisses de plus de cent vers. On remarque que la pointe extrême se trouve dans la quatrième partie.

---

[28] *B*, fol. 7b ; *D*, fol. 3a ; *O*, fol. 10a.

[29] *B*, fol. 28a ; *D*, fol. 59d. La coupure n'est d'ailleurs pas pratiquée au même vers que *A* : *D* coupe à 10667, *B* à 10690.

Première partie	168 vers (l. XVII).
Deuxième partie	331 vers (l. XL).
Troisième partie	555 vers (l. XLVII).
	et 593 vers (l. LIV).
Quatrième partie	655 vers (l. LXIX).
Cinquième partie	529 vers (l. LXXXVIII).
Sixième partie et *Gerbert*	492 vers (l. CXXI).
	et 429 vers (*Gerbert*, l. XVIII).

On constate, dans cette partie du poème, une tendance à l'allongement progressif des laisses (jusqu'aux deux tiers environ). Après cela, les laisses diminuent de longueur. Ce renflement suivi d'un apaisement atteint dans *Garin le Loherain* des proportions considérables, mais est commun à la plupart des épopées.

Ce qui est particulier à *Garin* c'est que la sixième partie, dont nous avons déjà fait remarquer la longueur, est traitée comme une nouvelle épopée, et présente à elle seule un profil très semblable à celui de l'ensemble des cinq autres parties. Cette dernière partie (mort de Bégon, guerres de vengeance, mort de Garin, début des guerres de Girbert) semble avait été conçue comme un reflet ou un écho de l'ensemble du poème (voir le tableau). L'art de l'auteur de *Garin* s'éloigne donc beaucoup, et peut-être volontairement de l'art classique de la laisse par la création de ces longs ensembles qui, répétons-le, ne manquent pas de cohérence, ni de beauté plastique. Leur cohésion interne est accentuée par leur place dans la structure d'ensemble ; ils y sont en effet encadrés par des groupements moins massifs, où les laisses plus courtes permettent des effets d'ordre musical. Ces laisses moyennes ou courtes, se trouvent toujours groupées aux moments où un ralenti, un changement de vision deviennent nécessaires.

Laisses moyennes et courtes.

Dans le manuscrit *A*, trente-six laisses ne dépassent pas vingt vers. Les assonances sont en *-on*, *-u*, *-i* (une dizaine d'exemples)[30]. D'autre part, quatre-vingt-dix-huit laisses comprennent de vingt à cent vers (une quarantaine d'entre elles se trouvent construites sur l'assonance en *-i*). Les plus courtes figurent des repos, ou isolent dans une description, une méditation parfois, un moment du récit. Les laisses XIII et XXII représentent bien ce type, la première en évoquant l'atmosphère de la

[30] Voici le relevé de ces laisses : VII, XI, XIII, XXII, XXX, XXXII, XXXIV, XXXV, XLII, XLIV, XLV, XLVIII, XLIX, LIII, LVI, LX, LXVIII, LXXIV, LXXXII, LXXXIII, XCII, XCIII, XCVI, CV, CVI, CVII, CXIII, CXV, CXVIII, CXX, CXXIV, CXXXI, CLXIII. *Gerbert*, IV, IX, XI, XX.

ville avant la bataille, la seconde, qui commence dans la gravité et la désolation, en soulignant d'autant mieux le courage d'Hervis. Ces laisses « points d'orgue » n'abdiquent d'ailleurs pas leur fonction conductrice ; un événement nouveau est souvent introduit en fin de laisse avec une brusquerie caractéristique, et prend ainsi tout son relief. Ainsi, la prise du château de Monclin à la laisse LVI, bien que racontée en deux vers (v. 4386-87 ; de nombreux manuscrits n'ont ni 4388, ni 4389) apparaît comme un événement riche de conséquences. De même CIII qui commence dans la joie, à l'arrivée de Rigaut, fait ressortir la brutalité de la nouvelle qu'il apporte de la mort de Bégon. Remarquons ici que cette brièveté, ces assonances variées, parfois difficiles et curieuses, sont une tentation pour les rimeurs et remanieurs : LVI rime en *-u*, CXXIV en *-us*. Dans certains manuscrits, l'allongement par addition de vers est remplacé par l'allongement du vers lui-même en alexandrins : telles les laisses XXII dans *E* (96d), *M* (9d), *P* (8d) ; XLVIII dans *D* (10a) ; LVI dans *E*, *J* (33d), *M* (35c), *P* (35c), *V* (31a). Des laisses plus longues font fonction de pont, telle la laisse XIX, consacrée à la postérité d'Hervis, ou se répondent comme les volets d'un diptyque : laisses LXVI et LXVII, p. 245-246, qui font avancer les imposants cortèges des deux familles rivales. Cette gracieuse symétrie est d'ailleurs absente de certains manuscrits qui fondent les deux laisses en une seule : voir *B* (15c), *G* (43a), *J* (43c), *N* (v. 6023), *P* (20d), *V* (38c). Ces laisses brèves ou assez brèves ne se trouvent pas souvent seules. Elles viennent par groupe, pour ralentir le récit, donner plus d'ampleur à la description des préparatifs du duel Bégon-Isoré par exemple : LXX, LXXI, LXXII, ou à l'isolement de Bégon au milieu de ses ennemis : LXXXI, LXXXII, LXXXIII, ou à la fatale chasse au sanglier : C, CI, CII. Et c'est en elles, ou sur leurs bords, que l'on voit soudain s'épanouir les procédés lyriques de reprise ou d'enchaînement. Là encore, des variations brusques, et souvent déconcertantes, d'un manuscrit à l'autre rendent la vérification assez difficile. Dans les paragraphes qui suivent, on a essayé de classer les divers types de reprise et d'enchaînement, tout en suivant leur destinée dans la plupart des manuscrits.

Procédés de reprise, d'enchainement
Laisses parallèles.

I. — Un procédé dramatique et de grand effet lorsque la laisse est assez courte, est celui de la symétrie des intonations, des débuts parallèles :

a) III-IV. « Adont parla... » Remarquons que dans *B* la laisse II commence par les mêmes mots, d'où une triple répétition. Mais dans ce cas, comme dans d'autres, le style le plus pur semble se contenter d'un double parallélisme ; ici la leçon de *A* est aussi celle de *J* (fol. 2a).

b) LXXXI-LXXXII. « Qui donc veïst Begon... » Il faut remarquer que la laisse LXXXI ayant été allongée par le copiste de *A*, qui a

ajouté les vers 7634-46 et 7651-55, le parallélisme est plus frappant dans les autres manuscrits [31].

c) CXVIII-CXIX. « Garins chevauche qui... »

d) CXXVI-CXXVII « Par devant Lenz... »

e) CXLIX-CL « Granz fu la noise... » [32]

L'hésitation entre le rythme double ou triple est plus marquée aux moments du récit qui font appel au lyrisme, la chasse de Bégon par exemple :

.C « Or va li dus... »
.CI « Or voit li pors... »
.CII « Or voit li pors... » [33]

Dans *Gerbert*, on ne trouve que deux exemples de cette disposition, aux laisses XXII et XXIII.

II. — L'enchaînement.

Le rapport de sens et de rythme entre les laisses peut aussi être marqué par la répétition, au vers initial d'une laisse, d'un ou de plusieurs mots, ou de l'idée essentielle du vers final de la laisse précédente. C'est l'enchaînement pur dont M. Rychner a montré la valeur de procédé mnémotechnique. Là encore, les manuscrits varient :

Par exemple

a) XXIII et XXIV sont enchaînées dans *B* (5e), *E*, *F* (7c), *J*, *P*, *Q* (12b) par le mot « Lengres » ; vers final de XXIII :

Ce fu a Lengres la cité de haut pris.

Vers initial de XXIV :

Li rois tint cort a Lengres la cité.

Mais l'enchaînement n'est pas net dans *A*, qui s'est contenté de la reprise du mot « chevaliers » aux vers 1070 et 1073.

---

[31] Le remanieur de *N* abuse de cette disposition qu'on retrouve dans presque toutes les laisses qui sont de son invention ; au début du poème, les laisses XXIII et XXIV débutent respectivement ainsi : « Tapinax est en la ville entrez », « Tapinax est entrez dedenz Paris » (fol. 49bc). A la fin du poème, la laisse CV de la version commune est dédoublée en deux laisses aux débuts parallèles :

XCV : Avant passa li cuivers forestiers
XCVI : Avant passa li forestiers molt tost...

(Autres exemples, les laisses XCVIII, XCIX et CIII, CIV de *N*.)

[32] Cette symétrie est propre au texte de *A*. Dans les autres manuscrits, le vers initial de CL est : « Li Borguignons regrete son cousin. »

[33] Triple symétrie dans *A*, *G* (77d, 78a, 78b) ; symétrie des deux dernières laisses seulement dans *J* (77).

b) XXIX et XXX sont enchaînées dans *O* qui donne après le vers 1447 de *A*, et comme vers final :

Lors fait semondre ses os li rois Pepins.

Le vers initial de la laisse suivante (*A* 1448) enchaîne ainsi :

Li enpereres semont toz durement.

c) XXXIII, vers final :

Sunt aresté enz en .j.pré flori.

XXXIV, vers initial :

Li os s'areste en une praerie.

D'autres manuscrits, *B*, *O*, enchaînent avec le mot « logier, se loge ».

d) XXXVIII, vers final :

Ains qu'il fust tierce furent en la cités.

Vers initial de XXXIX :

Li mes entrerent en la nobile cit.[34]

III. — Enchaînements moins parfaits, le ou les vers repris n'étant pas exactement juxtaposés. Souvent le ou les premiers vers répètent une formule importante, mais qui ne se trouve pas exactement à la fin de la laisse.

Exemples :

a) XVIII-XIX :

A molt grant joie li vasax l'épousa... (v. 784)
(suivent cinq vers racontant les naissances de Garin et de Bégon)

XIX, vers initial :

Grant joie fu du Loheren Hervil... (v. 790)
(et rappel de la naissance des deux frères)

Il s'agit au fond d'un enchaînement de motifs, plutôt que de vers.

---

[34] Autres exemples : XL et XLI ne sont pas enchaînés dans *A*, mais le sont dans *N* et *O*. Texte de *O* (fol. 8), vers final :

A la cort vint Garins li Loherens.

Vers initial de la laisse suivante :

A Monloon vint Garin erramment...

LI-LII (dans *A* seulement) ; LII-LIII ; LXV-LXVI-LXVII-LXVIII ; XC-XCI ; CXXXII-CXXXIII (de *-e* à *-i*).

Dans le manuscrit L_1 (6a), on trouve l'enchaînement suivant des laisses CXII et CXIII, grâce au vers qui suit le v. 11158 de *A* :

V.F. Quant Rigaut virent, grant joie lor en prist
V.I. Grant joie firent quant Rigaut fu venuz.

b) XX-XXI :

Dont a mandé ses homes Anséïs...
(puis 2 ou 3 vers suivant les manuscrits)

XXI, vers initial :

Anseïz fet ses chartes saeler
Ses homes mande... [35] (v. 939)

Il peut même y avoir rappel par-dessus une laisse courte : de XXXIV à XXXVI, les vers 1618, 1620, trouvent leurs correspondances aux vers 1638-39 qui commencent la laisse XXXVI, la laisse XXXV étant un court (8 vers) rappel de la situation :

1. XXXIV, vers initial :

Li os s'areste en une praerie... [36]
L'erbe i est vers, si ne lor desplait mie...

1. XXXVI, vers initial :

Nostre François sunt logié en .j. pré
L'erbe i est vers, qui molt lor vint à gré...

Dans *Gerbert*, des exemples semblables sont fournis par les laisses XVIII-XIX (de *-i* à *-e*) ; XIX-XX (de *-e* à *-i*) ; XXVI-XXVII (de *-i* à *-e*).

IV. — enchaînement en « oblique »

a) LXX : v. 6330 :

« S'asist li quenz... »

repris au vers 6342 :

« Begues li dus sor .I. paile s'asist. »

Ce passage, on l'a déjà signalé, est traité avec force et solennité et comprend six changements de laisse en 288 vers. Le récit est encore plus condensé et ralenti dans les autres manuscrits, car le texte de *A* comprend ici de nombreuses additions [37].

---

[35] Autres exemples semblables : XXV-XXVI : vers 1178 et 1181, tous deux d'assonance en *-i* ; XXVII-XXVIII : vers 1368 assonant en *-i* et 1370 assonant en *-e*. Un nom propre (« Pinel »), suivi d'une courte description aux vers 3546-8 qui terminent la laisse L, est repris au vers initial de LI, avec le même passage de l'assonance en *-i* à l'assonance en *-è*, jusqu'aux laisses XX-XXI, et XXVII-XXVIII, et finalement LVII-LVIII (v. 4524-4528).

[36] Les deux vers 1618-9 n'en font qu'un dans les autres manuscrits que *A* : « Li os se loge qu'il ne se targe mie. » Le procédé de délayage qu'offre ici le texte de *A* est bien connu, et ne surprend guère dans une laisse rimée en *-ie* où les efforts du remanieur ne sont que trop visibles ; l'abus du monosyllabe « mie » est particulièrement pénible dans la laisse CXXXVIII, où il ne revient pas moins de dix fois en trente-neuf vers.

[37] v. 6331 ; v. 6334-6.

b) LXXIX-LXXX.

La plainte de Béatris, avec ses trois éléments (appel au secours, regret, appel à la vengeance) se trouve répétée à la fin de la laisse LXXIX et au début de la laisse LXXX, avec des variantes d'expression, sauf les correspondances des vers 7406 et 7415 ; 7409 et 7416 ; 7411 et 7418. Ici encore nous avons en somme un enchaînement de motifs.

V. — Enfin, on trouve des cas, rares, mais fort beaux, d'enchaînements multiples : à deux moments essentiels du récit, plusieurs groupes de vers sont repris à de très courts intervalles. Le premier exemple est une combinaison de trois motifs que l'on retrouve dans les laisses XLI, XLII, XLIII :

1. le « grand destruiement », qui suivra la bataille entre Bordelais et Lorrains : v. 2306 (XLI), 2313 (XLII).

2. la lutte elle-même, la « tençons » v. 2311 (XLII), v. 2318 (XLIII).

3. l'impuissance du roi : v. 2316-17 (XLII), 2343-44 (XLIII).

On voit que les trois motifs sont réunis dans la laisse médiane ; l'événement que souligne cette disposition des laisses n'est autre que la rupture entre Garin et Fromont. Voici un exemple de disposition semblable, à un autre moment particulièrement significatif du récit, après la mort de Bégon, dans la lamentation de Fromont :

1. l'injure : « Fil a putain » v. 10734, 10743, 10754, dans la laisse CVIII, et, au vers initial de CIX, v. 10760.

2. celui que vous avez tué n'est pas un « bernier », v. 10735 (CVIII), 10761 (CIX),

3. mais un bon chevalier, v. 10737-8, 10755-7 (CVIII), 10764 (CIX).

4. c'est Bégon de Belin, v. 10741 (CVIII), 10765 (CIX).

5. crainte de la « faide », v. 10744-47, 10758-59 (CVIII), 10774-77 (CIX).

On peut constater que la fin de la laisse CVIII contient au moins deux fois la plupart des motifs ; ce redoublement correspond à l'agitation extrême de Fromont ; ce n'est que dans la laisse CIX que ces expressions s'ordonnent enfin et se déploient splendidement.

Notre chanson est certes bien loin de faire de l'accord entre le récit et le chant son objet principal, mais elle ne néglige pas non plus complètement les procédés qui ont donné de si beaux résultats dans des textes anciens tels que le *Roland* ou la *Chanson de Guillaume*. Dans ces poèmes, c'est du respect de l'auteur pour la « réalité » de la laisse que viennent beauté du rythme et puissance d'envoûtement.

Mais il nous semble que les procédés d'effet lyrique et musical qu'on rencontre dans les chansons de geste ne relèvent pas tous exclusivement de l'art de la laisse. Le style épique est bien oral en ce qu'il aime

les recommencements et refrains intérieurs, comme la chanson populaire. On a souvent fait remarquer les répétitions « lassantes » qui viennent du caractère stéréotypé de nombreux vers épiques : ces « linotypes » ont pour eux au moins leur nécessité, car le retour des mêmes mots s'explique par le retour des mêmes situations, et souligne ainsi par sa forme même l'intérêt de la répétition. Mais d'autres mots se gravent dans notre mémoire parce qu'ils reviennent à très peu de distance l'un de l'autre, et qu'ils sont remarquables par leur rythme, leurs qualités descriptives ou évocatrices, et la façon dont le poète les a groupés.

Le plus souvent ce type de répétition ramène à très peu de distance l'un de l'autre des vers entiers, quelquefois aussi seulement un premier hémistiche :

a) Des fuerres traient les branz d'acier forbis (v. 12503 et 12517)
b) Et Begue passe... (v.7249-7253 dans *A*, *J* (56a)
c) Karles chevauche... (v. 294 et 319) [38]

L'oreille moderne reste sensible à de tels rythmes ; mais le goût moderne est davantage surpris par le retour fréquent de la même expression à la fin du vers, à dix ou vingt vers de distance. Faut-il alors crier à la négligence ou reconnaître un des procédés de la technique orale ? Notons d'abord que d'autres chansons contiennent ce genre de répétition, qui semble bien voulue. L'exemple de *Gormond et Isembart* est intéressant, parce qu'il s'agit d'une chanson « dont la structure strophique manque de netteté, sauf pour le début de notre fragment en laisses parallèles » a dit M. Rychner [39]. Ce texte a cependant une indéniable beauté musicale, qui ne vient pas en effet de la solidité de la laisse, mais plutôt de la disposition des motifs, imbriqués un peu comme des écailles, et créant un lyrisme dru et pur. Or on trouve là des répétitions textuelles grâce auxquelles les vers rapprochés dans un même passage prennent la valeur d'un refrain intérieur :

La Lowis le fiz Charlun [40] (v. 276 et 289)

Quelquefois, il s'agit d'un seul mot revenant avec insistance en fin de vers : novele (v. 46, 50, 58 et 231, 239), chemin (v. 442, 449, 463), affolé (v. 515, 519, 523).

Dans *Garin*, on trouve très fréquemment la répétition, après un court intervalle [41], d'une expression qui occupe le second hémistiche. Le fait frappant est qu'il s'agit d'un mot ou d'un groupe de mots qui sort

---

[38] Exemples tirés de *Gerbert*, v. 281-288 ; 343-346 ; 690-92 et 1226-48.
[39] J. Rychner, *Essai sur l'art épique des jongleurs*, p. 115.
[40] Voir aussi v. 373-378-518-522 ; 519-523. Exemples rares dans *Roland* (v. 952-54 ; v. 1889-1902 ; v. 1585-87).
[41] De quatre à dix vers.

quelque peu de l'ordinaire, sans être cependant déjà enchâssé dans une formule :

l. VII	« païen et Esclavon »	v. 254, 260.
l. XX	« que ne venez o mi »	v. 879, 883.
l. XXXVI	« qui molt lor vint a gré »	v. 1639, 1644.
l. XCIX	« de parens et de amis »	v. 10172.
	« ne parent ne ami »	v. 10180, 10183, 10201.
l. CII	« ocis et afolez »	v. 10386, 10390, 10394.
l. CIII	« si bien aparillié »	v. 10433-39.
	« et de corant destrier »	v. 10434-38-53.[42]

La fréquence et l'importance des quatre derniers exemples, choisis parmi d'autres dans l'épisode de la mort de Bégon, le plus parfait morceau de notre épopée, nous incitent à voir dans ces répétitions, dans ce martèlement, dirait-on presque, un procédé littéraire ou plutôt vocal.

Nous penserions volontiers, pour le caractériser, au mot musical de « cadence ». Ces expressions lancées plusieurs fois à pleine voix, sont un moyen d'exciter l'attention et l'émotion, non un moyen discursif comme « Huimès commence la chanson à venir », mais un moyen d'ordre lyrique. Ce procédé fut-il bientôt jugé primitif ou gênant ? (pour le jongleur qui récitait, n'y avait-il pas là un effort excessif de mémoire à fournir ?) En tout cas, la tradition manuscrite manque d'homogénéité à cet égard. A constater les libertés que prenaient les scribes et remanieurs avec le découpage exact du récit, les procédés d'enchaînement, l'art de la répétition, on garde d'ailleurs l'impression que chaque version a été revue et remaniée, de façon à rendre le texte plus intéressant pour l'auditoire que le remanieur avait en vue, aussi bien que plus facile à dire par le récitant. Mais on sent que les responsables de ces différentes versions, quelles que soient leurs divergences d'esprit et de forme, avaient tous à leur disposition un même fonds de procédés épiques, capables de les aider à donner à leurs œuvres un coloris digne d'un certain idéal ancien. Et ces procédés vénérables sont, en fin de compte, ceux vers lesquels ils se tournent dans l'embarras.

Ce qui se passe à la fin du manuscrit *N* est révélateur à cet égard. Nous avons déjà remarqué (voir p. 14) que le début du poème présentait

---

[42] Autres exemples : 379, 398 ; 1720, 24 ; 2523, 29 ; 3371, 80 etc... Et voici, dans ce même passage, un exemple où la volonté de produire un effet de style est évidente, mais où la deuxième expression correspond à la première par opposition : aux vers 3210 et 3218, les hémistiches suivants « si enforce li cris », « si est chaüs li cris » encadrent la sortie destinée à couvrir le départ du messager. Dans bien d'autres cas, l'effet est le même (celui de faire dresser l'oreille), mais la cause est différente ; il s'agit souvent de l'application pure et simple de formules stéréotypées à des situations semblables (v. 444, 451 ; 725, 736 ; 797, 808 ; 1923, 32).

Dans *Gerbert*, voir les vers 17, 32 ; 452,59 ; 501, 22 ; 1277, 84 ; 2195, 2201 ; 2396, 2400.

Indiquons d'autre part dès ici que nous reparlerons plus loin des expressions redoublées, des couples de synonymes, qui constituent une occasion de choix pour de telles répétitions.

des différences sensibles avec la version commune, mais que le corps du récit suivait fidèlement cette version pour s'en écarter de nouveau à la fin. Non seulement le récit de la mort de Bégon est très retouché dans le détail (vers déplacés, incidents ajoutés ou répétés, tous changements faits avec fort peu de goût)[43], mais les chevauchées de Rigaut manquent complètement et la division en laisses est extrêmement particulière. Ainsi, après avoir suivi le texte commun tant bien que mal jusqu'au vers 10927 de *A*, le remanieur brise son récit en de courtes laisses bourrées de formules et d'enchaînements (groupe I). Suivent un ensemble sans coupure de 1806 vers (fol. 81 à 87a, groupe II), et, pour conclure (groupe III) de petites laisses parallèles et rythmées encadrant deux laisses plus substantielles. Voici un court tableau montrant la répartition des laisses (numérotage de l'édition Monges), leur longueur, leur vers initial :

— groupe I	CII.	11 v.	Li viex Fromons quand il oit et entend...
	CIII.	16 v.	« Signor baron, entendez envers mi... »
	CIV.	25 v.	« Signor baron, entendez mon semblant... »
— groupe II	CV.	1806 v.	« Signor baron, dist Fr.li floris.. »
— groupe III	CVI.	10 v.	Or fu la guerre mervillose et grant
	CVII.	445 v.	« Oncles Fromons » dist li fes Fromondins (récit de la mort de Garin[44])
	CVIII.	12 v.	Oy l'avez que li frans dus fu mors
	CIX.	64 v.	De l'estors ist Gibers li fis Garin
	CX.	13 v.	Por Dieu, signors, oï assez l'avez
	CXI.	21 v.	Signor barons, assez l'avez oï.

Or, *N* est un manuscrit tardif (XIV[e]) et un manuscrit cyclique. Il se peut qu'il reproduise un état de *Garin* plus ancien que celui que connaissaient d'autres manuscrits tels que *A, D, M.* Mais ce qui nous rend son texte suspect, en cette fin de chanson, c'est une exagération de la saveur archaïque jointe au caractère creux des vers, à leur manque de valeur dramatique ou psychologique. Tout se passe comme si le remanieur, ayant à mettre en œuvre un récit pour lequel il n'avait pas de modèle structural, avait cru bon de « faire » un peu plus ancien que le reste du poème et d'appliquer avec rigueur le vieux principe du départ parallèle des laisses. Remarquons également à ce propos que le respect et la

---

[43] Voir un exemple du style de cette version en appendice. P. Paris suppose que le texte de *N* représente une tradition ancienne. On ne saurait faire fond sur la forme des laisses pour appuyer cette idée, car les enchaînements et rappels sont si bien un pastiche de la facture ancienne qu'on les trouve surtout dans les parties récentes ou refaites, tel le début qui cherche à incorporer *Hervis de Metz* (XIII[e]), voir p. 96.

[44] Les circonstances de l'embuscade sont différentes, et la bataille qui suit est longuement décrite, sans offrir cependant d'éléments qui suggèrent une tradition forcément plus ancienne que celle des autres manuscrits ; tradition divergente certes, comme le montre la ressemblance avec *I*, mais les textes de *I* et de *N* sont assez opposés pour montrer que *N* a abrégé à cet endroit chaque fois qu'il l'a pu.

pratique de l'art classique de la laisse sont bien plus évidents dans les continuations de *Garin* que dans le noyau même de la geste. Dans *Gerbert* déjà, les laisses sont plus courtes et plus régulièrement rythmées, de façon magnifique parfois (édition Taylor, l. XXXVI-XXXIX)[45]. Dans *Anséïs* et *Yon* également, la technique de la laisse est beaucoup plus proche de la technique ancienne que celle de *Garin*. Il paraît dès lors évident que l'auteur responsable de l'économie première de *Garin*, économie qu'on peut encore deviner sous les repeints des versions que nous offrent les manuscrits, cet auteur, Jehan de Flagy peut-être, ne négligeait pas les beautés des classiques qu'il connaissait bien, mais essayait lui-même de faire quelque chose de complètement différent, quelque chose de nouveau, de hardi, et cependant de construit.

---

[45] *Gerbert de Mez*, éd. Taylor, pp. 69-70. Sur les divergences de la tradition manuscrite dans la place et le nombre de ces laisses, qui se trouvent au point de jonction de *Garin* et de *Gerbert*, il faut consulter l'article de M. F. Lecoy « Sur *Gerbert de Mez*... », *Romania*, LXXVII, 1956.

Deuxième partie

MÉTIER DE POÈTE : CLICHÉS ET MOTIFS

CHAPITRE PREMIER

FORMULES ET CLICHÉS NARRATIFS ; PROCÉDÉS D'ORNEMENT

L'étude de l'ensemble de la chanson nous a permis de constater chez son auteur un souci marqué d'originalité, à côté d'une connaissance évidente des procédés légués par un art d'une tradition déjà longue. Le travail de détail, l'assemblage des motifs consacrés qui donnent à l'épopée son caractère et son mouvement, vont-ils révéler aussi bien un talent et un goût toujours à l'affût des occasions de marquer l'œuvre d'une touche personnelle ? Ces questions se trouvent posées dans l'article de M. Bezzola sur « la valeur littéraire des chansons féodales » [1]. Il vient de parler d'une étude comparable à celle que nous avons faite dans la première partie et il ajoute : « une tâche complémentaire consisterait à voir jusqu'à quel point la structure des différentes chansons se manifeste dans les moindres détails, créant la tonalité typique de chaque chanson... L'art de la chanson de geste en général consiste justement en une reprise consciente des motifs, de la technique des formules, du vocabulaire traditionnel, presque obligatoire d'un côté, en un dosage individuel de ces mêmes éléments de l'autre. » Il convient donc de tenter une description et un classement de ces formules et ces motifs construits à partir d'un vocabulaire traditionnel, ainsi que de leur répartition au cours des 16.617 vers de *Garin*, auxquels s'ajouteront les 2.470 premiers vers de *Gerbert*.

Une distinction s'impose d'emblée entre les procédés d'expression sur le plan du récit pur, où seuls les personnages agissent, parlent, vivent et meurent, et le plan de la présentation du récit, c'est-à-dire de tout ce qui nous laisse entrevoir la présence du poète et du jongleur, qu'il s'agisse d'allusions à l'activité créatrice du premier, ou de commentaires du second qui cherche à montrer sa connaissance de l'histoire ou à solliciter directement les réactions affectives de l'auditoire. Deux éléments essentiels de ce cadre narratif sont le préambule de la chanson (à moins que l'œuvre ne cherche l'élégance d'un début qui plongera l'auditeur « in medias res »), et la récapitulation finale des noms des héros. Cette récapitulation se trouve à la fin des manuscrits et ne nous intéresse pas immédiatement, puisqu'elle n'apparaît qu'à la suite de *Gerbert*, et récapitule des événements dont beaucoup sont postérieurs à l'action racontée dans *Garin*.

[1] *Actes du Colloque de Liège* (1957), 1959, p. 191.

L'importance et le caractère du préambule ont été évoqués dans l'étude déjà citée de M. Bezzola. Cette première laisse de cinquante-huit vers est d'ailleurs largement composée de formules employées autre part dans la suite du récit, et on en trouvera les éléments épars dans les pages qu'on va lire. Ce qui va nous retenir d'abord, c'est la fréquence et la place des formules qui, dans le corps de l'ouvrage, laissent deviner la présence du trouvère et du jongleur. Car, ainsi que l'a très clairement montré M. Delbouille[2], ces expressions révèlent la présence, non d'un seul personnage, mais de deux, tous deux spécialistes de l'art épique à des degrés divers, et associant leurs talents pour le plus complet plaisir des auditeurs. Le plus important des deux, et le mieux caché, est celui qui fit la chanson : « De ce trouvère, le jongleur parle à la troisième personne, bien que le texte du propos soit de la main du trouvère... » Mais, nous explique encore M. Delbouille, « quand le jongleur est censé parler en son nom propre, en sa qualité de jongleur, le texte use de la première personne. »

On pourrait ajouter à cette distinction primordiale la remarque que bien des expressions impersonnelles se rattachent pourtant plus volontiers au rôle du jongleur : telles sont les anticipations de l'avenir, ou les courtes exclamations d'angoisse et de triomphe qui parsèment le récit. Le jongleur est le maître du jeu, et l'auteur, s'effaçant devant lui, lui a prêté un art du récit qui sait retenir l'attention des auditeurs.

Les allusions au trouvère sont bien peu nombreuses. De temps à autre, le récitant s'en rapporte à l'autorité de « la chanson » ou de « l'estoire, la bible, li escris, la geste ». Certains manuscrits usent plus volontiers du mot « bible », d'autres du mot « escris », mais ces allusions, sous des formes quelque peu différentes, se retrouvent fidèlement à leur place, à quelques exceptions près, même dans des leçons divergentes.

C'est que cette place n'est pas indifférente : il s'agit souvent de souligner la valeur historique de renseignements que le récit vient de donner :

1. v. 18 : « Si con l'*estoire* le noz raconte et dist ». Ce vers suit une description sinistre du triste état du pays (*A*, *B*, *C*, *E*, *F*, *J*, *M*, *O*, *P*, *V*).

v. 702 : « ce dist l'*estoire* » (*A* et *V* (6a), « la *lettre* » *B* (3a), *C* (5b), *E*, *J* (6d), *M* (7d), *N* (46f, v. 848) ; *F* (5c) donne « la *bible* », *P* (6d), « la *geste* » ; après l'indication du lieu de la sépulture de Charles Martel.

v. 826 : « Si con li *livres* le noz raconte et dist » (*A* et *N*, v. 1046) ; *C* (6a), *E* (95c), *J* (7c), *M* (8c), *P* (7c) disent « la *bible* », *B* (3b) « l'*estoire* », *F* (6a), « la *bible* et l'*estoire* », *G* (6c) « l'*estoire* et la *chançons* », *V* (6d) « li *contes* et l'*estoire* ». L'auteur vient de révéler les intentions de pillage des Sarrasins, il souligne la férocité mémorable de leurs attaques.

---

[2] Maurice Delbouille, « La chanson de geste et le livre », dans *Actes du Colloque de Liège* (1957), 1959, p. 335.

v. 1909 : « Si con dist *li escris* ». Ce vers confirme l'épisode merveilleux de l'apparition des trois saints : saint Denis, saint Georges et saint Domin à un moment critique de la bataille devant Valparfonde.

v. 2842 : « ce dist la *geste* », dans *A* et *N*, « *l'estoire* » partout ailleurs, naissance de Fromondin.

v. 7183 : « si con l'*estoire dist* », naissance de Gerbert [3].

v. 10156 : « ce dist la *geste* » *A* et *M* (76a) « la *lettre* » *C* (57d) et *N* (77c, v. 10129), : nom et âge des enfants de Bégon.

2. Nous avons gardé pour un deuxième groupe d'exemples, les emplois du mot « chanson ». Il semble, en effet, que l'auteur préfère « estoire, geste, bible, lettre, escris » lorsqu'il veut, en parlant de ses sources, garantir l'authenticité des événements et la véracité de ses dires. Le mot « chanson » se rapporte plutôt, dans l'ensemble, à la succession des épisodes qui forment la trame du poème, « sa matière », sur un plan plus littéraire qu'historique [4]. Voici les vers où ce mot est employé :

v. 1	« Bonne chanson » (*A, B*)
	« Bonne chanson voire » (*Q*)
	« Bonne chançon viele » (*S, O*)
	« Vieille chanson bonne » (*E*)
	« Vieille chanson voire » (*C, F, J, M, P, V*) [5]
v. 12	« Huimais commence la *chançons* à venir »
1. 132-139	« Si con la *chançons dist* » (*A, B, O, V*)

Suit la description des mouvements stratégiques des Sarrasins ; un autre exemple se trouve entre les vers 2309 et 2310 de *A*, dans *J* et *N*, à l'articulation de la deuxième et de la troisième partie :

« *Chansons* commence de grant efforcement
Onc ne fu mieudre en cel siecle vivant. »

Et, au vers 2845, on trouve également :

« Huimés comence la *chançons* a venir
Et la merveille qui la voldroit oïr. »

De sinistres prédictions sont faites au moment de la naissance de Fromondin.

v. 5543 : « si con la *chançons* dist » (naissance de Rigaut, mais leçon isolée, particulière à *A* qui présente ici un texte très refait).

---

[3] *B* (19a), *M* (54c), disent la « *cançons* » ; au vers 7200, *M* ajoute « si com dist li *escris* ». Au vers 11194 de *A*, « la *geste* » est le livre qui a fourni l'indication d'effectifs militaires.

[4] Pas toujours cependant. Voir les vers 7200 dans *B* et *M*, 5543 (*A*), 15085 (*A*).

[5] Rappelons que *D, G, I* sont amputés de leur commencement, que *N* est aberrant, et que *X* commence à la mort de Bégon.

v. 11677-80 : Dans les débats qui suivent la mort de son frère, Garin penche pour la paix, mais un récitant pessimiste nous prédit la guerre.

v. 11827 et 11836. Exemple de même valeur que celui qui précède :

> « Des icelle ore que Damedius nasqui,
> Ne fu *chançons* qui eüst itel cri
> Dont tant preudome fuissent mort et honni » [6] (v. 13461-63)

On voit que les allusions à l'œuvre récitée et les éloges qu'on lui décerne restent discrets et ne servent guère qu'à relancer un récit parvenu à un point critique de son déroulement. La part prise par le récitant à ce qu'il conte est bien plus considérable, et c'est fréquemment qu'on l'entend intervenir à la première personne, pour affirmer énergiquement par exemple, la véracité de ses dires :

— CON JE VOS DI (v. 1143, 3851, 4444, 7506, 9041, 9617, 11987, 14925, 16414, et dans *Gerbert* 339, 712, 2464) [7].

— NE VOUS EN QUIER MENTIR (v. 13275, 13317, 14868, 15406, 15561 et dans *Gerbert* 505, 585, 1773 et 2464) [8].

— SI COM J'OÏ CONTER (v. 149, 940, 2765, 5687, 7200, 13270 et dans Gerbert 416, 584, 594, 2195, 2201).

— MIEN ESSIENT (v. 2104, 2839, 7578, 7703, 8419, 9692, 11607, 15241, 16200, 16496. Dans *Gerbert*, quatre exemples : 731, 1862, 2181 et 2445).

— JE CUIT, NE CUIT QUE (v. 587, 7251, 9386, 13700, 15340, 16503, sauf *A*).

— VOS DIRAI (v. 5574, 5619, 6475 et, dans *Gerbert* 661, 1599, 1926) [9].

— QUE JE LE SAI DE FI (v. 12895) et QUE DE FI LE SAVONS (v. 2315), CE M'EST AVIS, SI COM MOI EST AVIS (voir références avec les remarques qui suivent).

Il est à remarquer que la grande majorité de ces expressions servent à appuyer un renseignement d'ordre technique, stratégique souvent [10]. Malgré les légères variantes notées plus haut, la fidélité à un schéma

---

[6] On rencontre deux exemples de ces mots dans les 2470 premiers vers de *Gerbert*, au vers 669 « Bien sunt .VII. mil, si con la *chançons* dist », et au vers 1947 « si con l'*estoire* dist ».

[7] On peut enregistrer de légères variantes, imputables aux exigences de l'assonance, comme dans 15753 (DONT JE VOZ VOIS CONTANT), et 1372 (QUE JE VOZ AI NOME). Dans *Gerbert* DONT JE VOZ CHANT (740).

[8] On remarque que cette formule est propre à la fin de la chanson. On peut en rapprocher l'expression du vers 781 « NEL MESCREEZ VOZ JA ». Au vers 4420, c'est un personnage qui affirme « NE VOZ EN QUIER MENTIR ». Voir plus loin les remarques sur le rôle des messagers.

[9] Pour la formule de transition, OR VOS DIRONS, voir plus loin. Dans *Gerbert*, voir les vers 379 et 1513 en début de laisse, 576 et 594 au milieu de la laisse.

[10] Pour SI COM MOI EST AVIS, voir les vers 3630, 3954, 4333, 8185, 8251, 8492, 9099, 10146, 10938, 11204, 11313, 11332, 11676, 12119, 13522, 14127, 15363, 15957. Par contre, aux vers 1015, 5561, 16567, 16611, l'expression ne sert guère qu'à souligner un aspect important de l'action. On trouve des emplois semblables dans *Gerbert*, aux vers 693, 832, 1198, 1200, 1624, 1990, 2405.

rigide est de règle : les vers qui s'écartent de ce schéma n'offrent qu'une ressemblance de surface et se trouvent dans un contexte différent de celui de l'expression consacrée : ainsi, au vers 10006, « MAINTES FOIZ L'AI OÏ » (*B* donne « MAINTES FOIZ L'A-T-ON DIT »), semble à première vue se rapprocher de « SI COM J'OÏ CONTER » ou « QUE JE LE SAI DE FI », mais les mots « MAINTES FOIZ » s'écartent de la norme et nous présentent une vérité morale, d'autant plus unique qu'elle semble annoncer le beau et célèbre vers 10173 :

Molt vaut .i. hom, maintes foiz l'ai oï. (v. 10006)
Cf. : Li cuers d'un home vaut trestot .j. païs. (v. 10173)

L'effort de précision est tout à fait remarquable dans le cas de l'expression « CE M'EST VIS » : aux vers 685, 996, 1436, 3701, 8063, 8071, 12208, 12260, 14260, 14709, elle s'accompagne d'un nom de lieu dont la vraisemblance géographique et stratégique est très grande. L'exemple le plus frappant est celui du vers 3701 dont l'article de M. F. Lecoy a mis en relief la valeur topographique : [11]

A destre laissent le chastel de Vregi,
Dedenz Soison en .i. grant val antif,
A .III. livetes de Dijon, ce m'est vis.

La plupart des manuscrits n'ont eu garde de laisser tomber la précieuse indication, et le vague du vers 3700 dans l'édition de P. Paris n'est pas imité par le texte de *A*, *D* (15a) : Suison ; *E* (118b), Sissons ; *F*, Suson (fol. 23c) ; *G* : Susam (fol. 28d) ; *I*, Suison (8b) ; *M* : Sissons (fol. 30b) ; *P* (30b), Sissons ; *Q* (20a), Suson ; *S* (16c) Suson ; *V* : Susson (fol. 20c).

Fort d'une telle exactitude, le jongleur peut se permettre parfois des négligences voulues, des ignorances affectées, avec des hémistiches du type : « MAIS NUL N'EN SAI NOMER » [12], (v. 576, 1075, 3566, 3871). S'il feint d'autre part de ne pouvoir s'attarder plus longtemps sur une description de combat, c'est que le dénouement est déjà là, triomphal :

« QUE VOZ DIROIE ? mort furent Sarrazin. »
« JE QU'EN DIROIE ? il ont le chastel pris. » [13]

---

[11] F. Lecoy, « Le Val Soison dans *Garin le Loherenc* », *Romania*, LXXIII, 1952, pp. 506-8. Le critique a raison de dire que le texte de *A* est « très probablement fautif » et que le « texte primitif était sans doute quelque chose comme : « En Soison entrent, en .i. grant val antif.. » C'est là en effet la leçon de *F* et *S* ; *D* et *G* donnent « Dedanz Suison, .i. grant val se sont mis » ; *N*, qui a perdu le nom de lieu, commence cependant par : « En .i. val entrent... » Voir en appendice, p. 283.

[12] On pourrait ajouter à cette liste le « NE SAIT QUANT » du vers 13680, ainsi que les hémistiches d'assonance *-ã, -e, -i* respectivement dans *Gerbert* (v. 666, 737, 1014, 1265).

[13] Voici une liste des vers contenant cette formule : 527, 791, 1168, 1998, 3581, 3858, 4598, 5245, 5257, 7577, 8054, 9671, 10062, 10128, 15752, 16281. Aux vers 11742 et 14032 l'expression se trouve dans la bouche d'un personnage. Dans *Gerbert*, on la rencontre au vers 57.

C'est presque un « topos », choisi pour son élégance et son effet ; les manuscrits sont généralement unanimes sur la place et la forme des vers cités.

Le pronom de la première personne ne se trouve pas dans d'autres expressions : elles n'en sont pas moins une manifestation du courant sentimental qui existe entre le jongleur et son public. Dans ce groupe se rangent les apostrophes aux auditeurs, marquées par un vocatif tel que « SEGNOR » ou une deuxième personne du pluriel de l'impératif : « SACHIEZ, CE SACHIEZ BIEN DE FI ».[14] Ou encore «'PARTANT VERREZ » (v. 178, 298), « OR ESCOUTEZ (ENTENDES).[15] Le ton est alors souvent grave et le jongleur devient parfois historien, ou même moraliste, aussi bien que conteur :

> *Segnor,* ne fu pas giex, que que nus die
> La ot estor de grant chevalerie... (v. 974-75)[16]

De forme spécialement solennelle sont les anticipations d'événements à venir, annonces plus ou moins courtes (deux à dix vers), qui interrompent le cours du récit. Elles constituent un trait bien connu et révélateur de l'art épique, car ici, l'auteur sacrifie à la dignité du genre les procédés trop faciles d'attente et de surprise et n'hésite pas à évoquer d'avance la destinée des héros. Ces anticipations provoquent parfois l'espoir, plus souvent la crainte, et annoncent plus volontiers l'avenir lointain qu'un futur proche. En voici deux :

v. 2120-21 : Deux vers, présents dans tous les manuscrits, font de la « fillette » (v. 2042) Blanchefleur, la femme fatale responsable malgré elle du conflit :

> Celle pucelle de fort hore naqui
> Que maint prodome morurent puis por li.

v. 2306 - 10

> Iluec commence si granz destruiement
> Dont furent mort chevalier et serjant,
> Brisié chastel et viles ensement ;
> Deserité en furent maint enfant.[17]

On trouvera en note[18] les références d'une douzaine de passages semblables. Il est à remarquer que si M. F. Lecoy a raison de penser que

---

[14] V. 1627, 2209, 3170, 6425, 6754, 6963, 7695, 8491, 9613, 12996, 14097, 15381, 16609, dans *Gerbert,* v. 498 et 1422.

[15] V. 1208, 3345, 5289, 5291, 5702, 8290, 11440, 11975, 13878, 15550, dans *Gerbert,* 596, 1552.

[16] Pour l'emploi du mot « segnor », voir aussi les vers 2965 et 16609, dans *Gerbert,* le vers 339.

[17] Le vers 2306 se prête à des variantes expressives : « li grans borroflemens » (*J*) « .i. teus toaillement » (*Z* 12).

[18] Autres exemples: 2163-68, 2843-50, 6701, 7185-91, 7209-12, 9558-59, 11679-80, 11773-81, 11829-35, 13863-73, 15054, 15494-99 ; *Gerbert* v. 1948-50.

le texte de Jehan de Flagy se continuait jusqu'au vers 2470 de *Gerbert*, le poème se termine sur une de ces anticipations, légèrement modifiée cependant, et comme figée dans un présent immuable, une éternité de guerre :

> Li dus Gerbers le retriboula si
> Ne l'en remest vaillissant .i. espi.
> Il le requiert au soir et al matin,
> Sovent li fait crier dolerex cri,
> Dont maintes dames remessent sanz mari. (v. 2466-70)

La structure de ces indications est simple et à peu près fixe : « dont ; puis, iluec » que suit un verbe au parfait ; l'événement, encore à venir pour l'auditeur, s'inscrit donc au tableau du passé pour celui qui connaît le déroulement entier de l'épopée. [19]

Les annonces concernant un événement proche sont plus rares et n'adoptent pas une forme aussi stéréotypée ; les verbes sont au futur le plus souvent :

> Mais, se Dieu plaist, il n'ira pas ensi.
> Se Dieus garist dan Begon de Belin,
> Le Loheren, le fil au duc Hervil,
> Cil le vodra do siege departir. (v. 3364-7) [20]

Mais le récitant n'adopte pas toujours cette solennité de ton, cette raideur voulue de la construction. Dans de nombreux passages, généralement plus courts que ceux que nous venons de citer, il descend en quelque sorte dans le public, l'invite à partager son émotion, plaisante ou douloureuse. Le ton se fait amical, souriant ou vibrant, et le vers commence fréquemment par une exclamation, ou contient une malédiction :

> Gart soi Fromons ! se l'en le puet trover
> Li rois de France le vorra molt grever. (v. 2509-10)
>
> Sainte Marie ! que est que Bernars dit ?
> Il ne set mie que au nez li pendi. (v. 14916-17) [21]

Il est naturel que le récitant prenne souvent le ciel à témoin :

> Cil le maudie qui ciel et terre fist... (v. 7209)

---

[19] Telle est l'importance de ces anticipations pour la structure et le ton du récit, que la mise en prose de Philippe de Vigneulles les respecte presque toutes. Le dérimeur, dit Georges Doutrepont dans *Les Mises en prose...*, p. 337, « n'omet presque jamais les passages où l'original annonce les destinées futures des héros et devance ainsi la narration ».

[20] Voir aussi les vers 360 (mort de Charles Martel) ; v. 1852-56 (mort de Thierri) ; v. 13962-3 (mort de Guillaume de Blancafort) ; v. 14916-19 (châtiment de Bernard), dans *Gerbert*, 964 ; 1448-9.

[21] Pour cette dernière expression, voir aussi *Moniage Guillaume* II, v. 3624.

Ces prières et malédictions trouvent une forme extrêmement stylisée dans le cliché « DIEU ! QUE... » ou « DIEU ! COM... » où le mot « Dieu » a une valeur purement affective, n'est qu'un cri arraché par l'angoisse ou le regret. Ce cliché (signalé par Curtius dans *Roland* et *Garin* [22]) comporte dans *Garin* les éléments suivants : Dieu + une particule exclamative. Quand l'exclamation est placée dans la bouche d'un personnage, une incise : « dit-il », « fet ele », est ajoutée. Nous négligerons pour l'instant ces exemples, pour nous intéresser aux seules exclamation prononcées par un témoin neutre, réagissant pour le public et avec lui. C'est le cas de quarante exemples dans les soixante vers qui rapportent cette exclamation dans le poème. Il s'agit souvent d'exprimer :

1. *l'admiration :*

Dieus ! con le fait quenz Isorez li gris (v. 4518) [23]

2. *le regret* ; on trouve alors souvent :

« Diex ! quel dolor !... Diex ! quel damaje... » :

autre exemple :

Dieus ! que nel set li rois de St Denise ! (v. 3168) [24]

3. enfin *la pitié* ou *la sympathie* :

Dieus ! con se pasme la belle Biautris (v. 7518) [25]

Sauf de rares exceptions, tous les manuscrits reproduisent fidèlement le cliché aux mêmes moments du récit. Les légères différences de sens et d'emploi que l'on peut remarquer à propos de ce cliché disparaissent cependant devant sa valeur globale, qui répond à un souci rhétorique, car le poète épique l'emploie volontiers lorsqu'il s'agit d'animer un récit un peu long. Ainsi neuf de nos exemples se trouvent groupés dans la portion du récit comprise entre les vers 9188 et 10064, soit 876 vers. On peut constater le même état de choses lorsqu'on étudie l'exclamation « Sainte Marie ! » qui prend souvent la relève de « Dieu ! que... » [26]. Devant la fréquence plus grande de telles exclamations dans certains groupes de vers, on pense à la remarque de M. Delbouille sur les traits de style de ce genre: « L'auteur à certains moments semble n'avoir à la bouche qu'un mot ou qu'une formule ; puis ce mot ou cette formule font place à d'autres... Il ne s'agit pas d'un changement de main, mais bien d'un changement de matière doublé d'un changement de plume, les tics régnant parfois un certain temps ». [27]

---

[22] E.R. Curtius, « Garin der Lothringer », *Romanische forschungen*, LXI, 1948.

[23] Voir les vers 205, 966, 1480, 6764, 8215, 9201, 9301, 9327, 9572, 9944, 9992, 10064, 11245, 12870, 15059, 15868, 16199, *Gerbert* 915, 1103, 1613, 1967, 2275, 2307.

[24] Voir les vers 6466, 8521, 10492, 13679, 15097, 15751, 16394, 16420, 16489, 16588.

[25] Voir les vers 8600, 9188-89, 9237, 10230.

[26] Voir les vers 483, 2650, 5183, 5339, 6472, 7077, 7089, 8565, 9253, 9259, 9737, 11380, 11734, 12505, 12539, 12815, 13579, 14059, 14800, 14888, 14916, 15032, 15627, 16293, 16325. *Gerbert* 113, 901, 1045, 1145, 1434, 2319.

[27] M. Delbouille, *Sur la genèse de la Chanson de Roland*, 1954, p. 55.

Une autre façon courante de prouver que le jongleur participe et veut faire participer à l'action, est une interrogation, fréquente sous une forme presque identique dans *Roland*, et qui correspond à un « à quoi bon ? », un haussement d'épaule : « CUI CHAUT DE CE ? » [28]. Signalons encore l'emploi discret, mais révélateur, du pronom de la première personne du pluriel, par lequel l'interprète affirme sa sympathie pour le parti qu'il favorise : on ne saurait compter les exemples d'expressions telles que « notre gent », « les noz », « notre emperere » [29].

On voit déjà que, de façons très diverses et tout au long du poème, le récitant a grand soin de rester en contact avec ses auditeurs. Il est vraiment le meneur de jeu, qui n'oublie jamais l'importance d'une inflexion de voix, d'un changement de ton. Ainsi, lorsque les paroles qu'un personnage va prononcer doivent surprendre l'auditoire, le récitant les introduit par un appel direct, doublement insistant, par la forme et par le ton : « CON JA PORREZ OÏR ».

v. 3445 : Un messager vient annoncer à Bégon que Bernard a osé assiéger Dijon, et cela au moment où Bégon se mettait en marche pour aller aider les royaux devant Saint-Quentin.

v. 4507 : Garin fait à Guillaume de Monclin une étonnante proposition, en essayant de l'enlever au parti des Flamands, lorsqu'il voit la valeur du jeune homme.

L'expression a la même valeur aux vers 3046, 3829, 6531, 8678, 9341. Parfois, il ne s'agit pas de l'effet de surprise que produiront les paroles ainsi annoncées, mais de leur caractère solennel, rituel même, puisque la formule introduit plusieurs fois un salut ou un « regret » : v. 10021, 10261, 11554 (regret), 12398 (salut), 14457 (regret), 16017 (salut). Deux fois il s'agit d'amener non pas un discours, mais l'indication d'un événement important (5544, 5587). C'est dans la même intention que les personnages eux-mêmes emploient l'expression (v. 8941, 11414, 12465, 12576, 14185). [30]

Meneur de jeu, le jongleur est aussi dépositaire de certains secrets de l'imagination créatrice du trouvère, et ce dernier lui confie souvent un jugement sur un personnage, une explication de ses intentions secrètes ou un renseignement d'ordre plus général, mais que peu de sources pourraient révéler. Les anticipations dessinaient la ligne que suivra fatalement le récit ; les exclamations étaient arrachées au jongleur-témoin par le spectacle directement contemplé d'une bataille, d'une assemblée, d'une attitude ; cette fois, le jongleur-interprète nous invite à pénétrer dans les coulisses pour ainsi dire, et donne une autre dimension au

---

[28] Voir les vers 4554, 5132, 7659, 9647, 9995, 15262. On pourrait rapprocher de cette expression vénérable les hémistiches suivants :

... que arestaissent il ? (v. 11080)
... que demoraissent il ? (v. 13094)

[29] Exemples : v. 250-51 ; 433-34 ; 476 ; 589-593, etc...

[30] Voir les exemples à la page 297 des appendices.

présent qu'il évoque. Il y a un bel exemple d'arrêt de ce genre au vers 2965, lorsque le jongleur, prenant à témoin son public, lui fait constater par comparaison avec un noble passé, la décadence des mœurs des chevaliers :

> Costume estoit, *segnor,* a icel dis
> Ensanble estoient li chevalier gentil
> Es bones viles, es chastiax segnoris.
> Mais ore sunt es bois et es mainis,
> Et es boissons aveques les brebis ! (v. 2965-9) [31]

Voici d'autres passages où le récit s'arrête un moment pour aider l'auditeur à prendre le recul nécessaire, à se pénétrer d'une idée essentielle, celle de l'ampleur des ravages par exemple :

> La ou estoient li pre et li jardin,
> Les beles viles et li borc signori,
> Troeve on le bois, roncex et aubespin,
> Et le boscaje grant et fier et antif... (v. 14738-42)

— ou de la longueur de la guerre :

> Apres les peres la reprisent li fil (v. 14889)

— ou des attributs historiques d'un personnage : il s'agit ici de la sœur de Garin, Héloïs, personnage historique :

> Sa suer estoit, l'onor d'Orlennois tint,
> Et de Peviers la riche tor basti,
> Et le mostier et l'abeïe fist ;
> Encor i est ses noms et ses escris (v. 14264-7) [32]

On trouve de même des aparte historiques à propos de Belin (v. 11585-87), Saint-Amand (v. 11696-99), et Gorze (v. 11359-60).

Une formule qui prétend moins à l'exactitude qu'à l'emphase : « DES ICELE ORE QUE DAME DIEUS NASQUI », se rencontre aux vers 13461, 14536, 15305 ; on pourrait la croire réservée à la fin de la chanson, mais elle se trouve dans presque tous les manuscrits, dans un vers correspondant à 1904 de *A* (voir *B* (5f), *C* (11a), *D* (114c), *E* (103c), *F* (12a), *G* (14a), *J* (15c), *M* (16b), *N* (v. 2314, 52a), *O* (7a), *P* (15b), *Q* (8c), *V* (13b) [33]. Ce dernier exemple montre combien ces formules pouvaient être

---

[31] Dans *B* (8c), ce couplet termine une laisse ; on le trouve dans *D* (8b), *O* (13c). Un exemple comparable se rencontre dans deux manuscrits seulement *I* (fol. 37c) et *N* (v. 10663-69, f. 79b), lors de l'épisode de la mort de Bégon ; en voici le texte d'après *I* : « Panne trespasse, .i. molt large païs. A icel jor, barons, que je vos di, N'i avoit il ne ville ne maigniz, N'en i ot puis de .XXX. anz aconpliz ; Ainz fu forest et granz bois toz naïs. »

[32] Voir l'article de F. Lot : « Héloïs de Peviers, sœur de Garin le Lorrain », dans *Romania,* XXVI, 1899, pp. 273-279.

[33] Et, dans *Gerbert,* au vers 932.

employées de façon quasi-mécanique. En effet, dans la plupart des manuscrits cités, cette date si précise est suivie d'une comparaison historico-légendaire, qui a souvent poussé les critiques à admirer la culture de notre auteur ; peut-être avait-il en effet une certaine culture, mais il ne se souciait pas de la chronologie. Voici en effet la formule et les vers qui la suivent : [34]

> Des icele hore que naquit Jesus-Christ
> N'ot tel bataille ne itel fereïs
> Fors devant Troies ou Achilles fenit (texte de *V*, 13b) [35]

Voici maintenant tout un groupe d'expressions où le récitant éprouve le besoin d'aller par delà les apparences, et de nous dire ce qui se passe en réalité dans le cœur des personnages :

> Ja vorroit il le roi avoir murdri (v. 5340)
> Mais ele ne set por coi li rois l'a dit (v. 5756)

Et, faisant preuve d'une omniscience qui l'assimile vraiment à un dieu, ou au moins un créateur, il peut nous montrer en un éclair ce qui aurait pu arriver.

> S'alast sor destre la venjance en preïst (v. 3079)

C'est la même attitude qui explique les formules du type « DESCONFI FUISSENT », ou « JA S'EN ALAST », formules si fréquentes qu'elles sont des sortes de « sous-motifs » destinés à conclure le récit d'un combat singulier [36].

Enfin, on sait que le poète n'hésite jamais à donner son avis, à prendre parti :

> Es voz le plait en autre sens basti :
> Primes ot droit Fromons li posteïs
> Et de son droit est en son tort saillis. (v. 11824-27)
> Grant felonnie li emperere fist. (v. 14695)
> Mar vit l'avoir que de Guillaume prist. (v. 14745)
> Ce fu eschanges de Begon de Belin. (v. 14138) [37]

---

[34] Dans l'*Histoire ancienne jusqu'à César*, l'auteur sait placer la guerre de Troie avant la naissance du Christ ; voir Paul Meyer, « Les premières compilations d'histoire ancienne », *Romania*, XIV, 1885, pp. 1-81.

[35] Les manuscrits présentent de nombreuses variantes de détail. Voici une courte analyse des différences les plus frappantes : au début du troisième vers, la comparative est introduite par *fors* (*D, M, O, P*), *del* (*C, F, J*), *nel* ou *n'ot* (*D, G*) ; quant au nom du héros « ocis » ou « pris », il est *Achilles* dans *C, E, F, G, J, M, O, V, Hector* dans *D, Girars* dans *P* !

[36] Voir les vers 7368, 7377. Dans *Gerbert*, v. 191-2, 433, 1050, 1422, 1770, 1815, 1820, 2245, 2340.

[37] Autres exemples de participation du jongleur à l'action : v. 7045, 9205, 11987, 12895, 12898, 12996, 13863-73, 14555, 15381-2, et on pourrait en trouver bien d'autres. Dans *Gerbert*, des commentaires de qualité et de contenu variés se trouvent aux vers 109, 113-15, 140, 190-1, 250, 487, 600-1, 749, 1193-1200, 2330. A plusieurs reprises, le jugement du jongleur prend une forme particulièrement énergique :

« TOT POR BEGON » (v. 13311), voir 15199 et 15228.

Ce derniers vers est l'ultime justification du meurtre de Guillaume de Blancafort. De nombreux vers qui pourraient rentrer dans cette catégorie sont présentés sous forme de clichés, et contribuent surtout à dessiner les portraits des personnages. Ils seront donc étudiés dans la troisième partie où l'on notera que le commentaire suivant :

N'ot si felon en .XL. païs,

est comme la première esquisse d'un portrait qui s'approfondira plus tard.

Jusqu'ici nous avons étudié les différentes formes que prennent les interventions du jongleur lorsqu'il se désigne, en tant qu'interprète, à l'attention des auditeurs. Mais il a bien d'autres moyens plus subtils de susciter les réactions de son public, de l'amener à un certain point d'émotion. Il veut aussi parfois orner le récit, et, à ces fins, il possède une rhétorique, moins complète qu'une rhétorique vraiment savante, sans doute. La simplification volontaire de la technique, le choix conscient fait des procédés les plus efficaces et souvent pourtant les plus nobles, montrent que l'auteur se préoccupait de l'adaptation aussi parfaite que possible de son art au style oral. Comme l'a dit M. P. Le Gentil au sujet des trouvères : « Ces hommes, qui étaient des artistes teintés de clergie, restaient peuple malgré tout », [38] et leur poétique est parfaitement appropriée à leur sujet et à leur auditoire ; ainsi, comme ils ne font souvent que respecter certains principes essentiels du beau, il est difficile, et surtout vain, de chercher la provenance exacte d'un grand nombre des clichés qu'ils emploient, et nous ne chercherons qu'à en reconnaître les principales tendances.

L'*hyperbole* est une des tendances essentielles de ce style. Le jugement sur un personnage ou un combat est exprimé au superlatif, ou sous une forme équivalente, le vers se terminant le plus souvent par une construction négative.

Plus belle gent ne vit hons qui soit vis. (v. 1687)

Que plus traïtres ne but onques de vin. (v. 5343)

Le plus cortois et le miex afaitié
Qui onques fu soz la chape du ciel. (v. 10631-32)

Ci gist li miaudre qui sor cheval seïst. (11647) [39]

Les formules de ce genre sont employées très souvent par les personnages eux-mêmes, ce qui n'étonnera pas si l'on pense au ton très affectif de l'épopée médiévale. En général, le premier hémistiche contient l'expression comparative ou superlative, le second complète le premier

---

[38] Pierre Le Gentil, « Quelques réflexions sur les rapports de l'épopée et de l'histoire », *Mélanges Istvan Frank*, 1957, p. 262.

[39] C'est là l'épitaphe de Bégon. Sur les hyperboles dans *Garin*, voir aussi les pages 199-202.

en retombant sur un terme négatif ou une relative au subjonctif ; exemples :

— miaudres de lui — onques nus hom ne vi
— Li mieudres hom — qui ainc beüst de vin
— mellor vassal — ne but onques de vin [40]

Les expressions hyperboliques avec leur oscillation entre forme purement positive et forme complétée par la négation, se trouvent être particulièrement utiles et énergiques lorsque l'auteur veut évoquer un chevalier au combat :

La soie route ne puet home soufrir (v. 606)

Les siens granz cols ne puet nus hom soufrir (v. 12874)

Cui il consiut toz est de la mort fiz
Cui il consiut nel puet arme tenser
Cui il consiut n'a de mort garison [41]

La tendance plus raffinée, mais très expressive, qui s'oppose à l'hyperbole, celle de la *litote* est bien représentée, par exemple, dans l'évocation d'un seigneur venant à la cour en splendide équipage :

Il n'i vint mie conme vilainz bergier (v. 2375)

Il n'i vint mie com vilains esbahis (v. 2790)

Mais ne vint mie con vilains esbahis (v. 7097)

Voici un autre exemple de litote :

Granz cols se donent qu'il ne sunt pas ami (v. 9626) [42]

Enfin, c'est de cette figure de style que relève la forme d'un hémistiche revenant fréquemment lorsqu'il s'agit d'évoquer une chevauchée rapide : « NE PRISENT ONQUES FIN », avec ses transpositions en d'autres assonances : « ne vont regne tirant » (1453), « n'ot soing de demorer (3595), « n'i ot regne tenu », (4384), et ses variantes : « ne sont mie alentis » (2960), enfin « ne vorrent atargier » (10646, 10706, 13235). Dans son

---

[40] Cet éloge, fréquent dans *Garin*, se retrouve appliqué aux femmes dans le *Charroi de Nîmes*, v. 318 ; et c'est à Blanchefleur qu'il s'applique d'ailleurs dans *Gerbert*, au vers 229.

[41] Nous marquons d'un astérisque les formules dont le deuxième hémistiche revêt une de ces formes négatives : vers 207, 451*, 526, 669*, 4794, 5127, 6097, 7385*, 11246*, 11265*, 13021, 14535, 14560*, 15372, 16550 ; dans *Gerbert*, v. 884, 1086, 1849*. Voir page 141.

[42] Voir aussi les vers 190, 3570, 3575, 4119, 4982, 9626, 9686, 12880, 15126, 15128. Dans *Gerbert*, les vers 78, 827, 864, 1143, 2206, 2210. C'est aussi de la litote que relève une expression telle que : « PAS NE LI ABELI » (voir p. 122).

emploi le plus fréquent, la formule termine un vers qui avait débuté par un nom de ville :

> Deci a Troies ne prisent onques fin. (v. 555)
> Tresqu'a Bologne ne prist il onques fin. (v. 4248) [43]

Mais le nom de lieu est parfois un nom commun, « palais », « sale », « mostier », « estor », « porte », etc... (2088, 2833, 4084, 4878, 6215, 6844, 6971, 7120, 7615, 8410, 8965, 9515, 9672, 9885, 10100, 11633, 13103, 13165, 14519 et *Gerbert* 817, 856, 2124, 2400) soit vingt-trois exemples portant au total de quatre-vingt-quatre les emplois de cette formule. Remarquons que lorsqu'elle est employée, la situation présente toujours un caractère urgent. Au premier hémistiche, c'est aussi une expression négative qui indique la rapidité d'une chevauchée : « AINC NE FINA/NE FINÈRENT ». Les exemples sont moins nombreux que ceux de l'expression précédente, qui a la préférence du jongleur grâce à sa position dans le vers, plus expressive et mieux adaptée aux exigences de l'assonance. [44]

Parmi les autres figures de rhétorique nous trouvons aussi

l'euphémisme :

> Forment se plaignent entor lui si voisin
> Que maintes fois est levez par matin. (v. 7021)

(Il s'agit des attaques-surprise de Bernard de Naisil),

l'opposition :

> « Plus i perdi Bernars qu'il n'i conquist. » (v. 6953) [45]

les extrêmes :

> « li grant et li petit », « et viellart et meschin ». (v. 551),

les topoi :

> le « locus amoenus » aux vers 1620, 1639, 1644,

la comparaison enfin qui est fort pratiquée. Les termes des comparaisons sont empruntés à des domaines divers, et on peut distinguer quatre catégories :

---

[43] Vers 555, 824, 1205, 1345, 2152, 2188, 3136, 3602, 4248, 5261, 7062, 7179, 8066, 8465, 9564, 9865, 11202, 11358, 11365, 11523, 11856, 12268, 12280, 12687, 12806, 13068, 13095, 13540, 14282, 14681, 14702, 14707, 14842, 15888, 15920, 15955, 16239. Dans *Gerbert*, avec un nom de ville aux vers 208, 553, 678, 1104, 1288, 1910, 1971, 2396 ; avec un nom propre au vers 1342. Transposition en *-u*, v. 262 ; en *-ã*, v. 752 ; en *-e*, v. 1488, 2192, 2200.

[44] Liste partielle des vers où l'on rencontre l'expression : v. 2761, 7579, 7842, 10247, 11548, 11726, 11783, 12048, 12319, 12358, 13076, 13159, 14297, 15694. Dans *Gerbert*, v. 127, 759, 1264, 1266, 1290, 1354, 2417. Enfin, la hâte peut s'exprimer dans une formule qui n'a rien d'une litote : TOT DROIT A... (voir les vers 2184, 3728, 3953, 3994, 5255, 7202, 8069, etc...). Pour une liste complète, voir en appendice.

[45] Avec le beau raccourci du prologue : « Mort sunt li pere, petit furent li fi » (v. 17), voir les vers 3874, 12948.

1. Celles qui se rapportent au règne animal : le loup et les brebis (223, 7618, 8184, 10068, 13131, 14133), le lion (378, 7612, 11262), et les animaux qu'on rencontre dans les scènes de chasse, ce passe-temps si aimé : le sanglier (5159, 9694), le lièvre et le lévrier (7837), le « mastin » (238, 4416, 5158, 6048-49, 7994), les oiseaux de proie, faucons et éperviers, ou leurs victimes : perdrix, oiselets (1085, 4795, 5075, 9590, 9662) [46]. Deux de ces comparaisons méritent qu'on leur accorde quelque attention, la première, pour ses qualités descriptives et même picturales :

> Ensement fait con li luz au vivier,
> Qui les poissons fait enz es doiz fichier. [47] (v. 4943-44),

la seconde, parce qu'elle donne des indications sur la date de la chanson :

> Renart resenble qu'a la taniere est mis (v. 6802)

2. Celles où la comparaison évoque les phénomènes atmosphériques : foudre, pluie d'Avril, grésil (967, 4279, 8212, 9236, 13723).

3. Quelques comparaisons moins classiques sont celles des vers 2989, 5673, 5678 (comparaisons de couleur) et celle du vers 9210 qui rend un son satirique :

> Plus le covoite que fame son ami.

4. Enfin le métier, la force, les mouvements des bûcherons semblent avoir frappé les imaginations suffisamment pour fournir un point de comparaison robuste et expressif :

> Parmi le coupe com un ram d'olivier
> (v. 2417*, dans d'autres manuscrits que *A*).....

Citons aussi les vers 16560-61 :

> Autretez gist Garins entr'ex ocis,
> Con fait li chaisnes entre le bois petit [48]

Remarquons enfin que deux comparaisons peuvent se combiner en faisant appel à deux registres différents (8133-34). En tout quarante-sept vers contiennent ces comparaisons. Les emprunts à la vie familière et rustique sont les plus considérables. L'« exotisme » épique apparaît avec des lions, et le « ram d'olivier » du vers 2417 *. Il semble qu'aux yeux de l'auteur,

---

[46] Les brebis apparaissent plus souvent que les moutons grâce à l'assonance. Les laisses en *-ō* sont en effet assez rares et les manuscrits s'abandonnent à la fantaisie la plus large, donnant ainsi des leçons très variées ; la laisse XLVIII se termine dans plusieurs manuscrits autrement que dans *A* : « Morir les fait tot ainsi que moutons. »

[47] Le brochet est remplacé par la loutre dans certains manuscrits : *C*, 31a (l'oue) ; *F*, 31a et *I*, 14a (l'oirre) ; *G*, 38d (l'ore), et *V*, 35a (l'outre).

[48] Voir aussi les vers 7394, 8183, 9994, 12528 et dans *Gerbert*, les vers 758, 1037, 2440.

la comparaison ait eu pour fonction d'agrandir le sujet décrit sans surprendre l'auditeur par des termes étranges ou inconnus. Une seule fois nous semble-t-il, le poète s'est laissé entraîner à renforcer un peu trop une image fondée sur une indication qui n'apparaît d'ailleurs pas aussi souvent qu'on s'y attendrait dans les chansons de geste en général [49] :

Et la fumee de ces chevax issir :
Il est avis que li fex i soit mis. (v. 14937-38)

On a dit que la figure de style la plus naturelle à l'épopée était l'hyperbole, alors que l'image et la comparaison étaient en quelque sorte consubstantielles à la poésie lyrique. C'est là une remarque fort juste ; on voit par nos exemples que les comparaisons dans *Garin*, si elles sont plus nombreuses qu'on pourrait le croire, sont cependant traitées avec beaucoup de sobriété. Alors que dans le lyrisme les images revêtent des formes subtilement variées, l'art épique limite leur emploi, leur impose des catégories et réprime en quelque sorte leur jaillissement : contraintes salutaires qui ont renforcé l'effet de ce procédé de style, et qui l'ont empêché de trop déchoir.

Nous avons voulu, un peu arbitrairement peut-être, n'étudier dans cette deuxième partie, que ce qui relève directement de la présentation du récit, étudier la structure que bâtissent peu à peu les exclamations et les commentaires du jongleur. Le rôle de celui-ci est en principe terminé lorsqu'il fait agir les personnages, à plus forte raison lorsqu'il leur donne la parole. Mais c'est aussi à cet instant qu'il doit veiller à mettre en valeur le vrai sens des discours, et à indiquer le ton sur lequel ils sont prononcés. On trouve en effet une grande variété de formes et d'emplois dans les vers (souvent dans un second hémistiche) qui précèdent le discours direct.

La plus fréquente des formules est « A POI N'ENRAGE VIS », et ses variantes sur diverses assonances :

... a poi de duel ne fent (v. 2245)
... vis cuida enragier (v. 10753)

Nous avons relevé environ quatre-vingts exemples de l'expression [50]. Elle se présente à propos de tous les héros tour à tour, et parfois, ils la prononcent eux-mêmes :

« Se je nes venge, ja enragerai vis. » (v. 4959)

Dans des situations semblables, mais où l'émotion est moins forte et moins précise, on peut trouver « PAS NE LI EMBELLI » [51], « N'I OT QUE

---

[49] L'image du feu est certes employée en d'autres textes pour décrire les étincelles sortant des sabots des chevaux, mais non comme ici pour la sueur qui les embrume.

[50] On en pourra trouver la liste en appendice.

[51] V. 3045, 4100, 4197, 9474, 12988, 15963.

CORRECIER / QUE DOU MARIR » [52], « SI EN FU / SUNT ESBAHI » [53], et de nombreux vers contenant des adjectifs accouplés : « correciez et marris », « grains et maris » ; toutes ces réactions sont à peu près équivalentes, et ne semblent pas être notées en vue d'apporter des précisions réelles ; mais leur nombre suggère un souci de variété, et le désir d'indiquer l'existence de plusieurs niveaux affectifs.

D'autre part, l'émotion donnant très souvent naissance à la parole, au discours, on verra aussi se révéler la vivacité du sentiment dans les formules qui introduisent une question, une protestation, un commentaire passionné. Un ton uni, normal, est indiqué par « SI LI A DIT », « FET IL », fragments de phrase si nombreux et si bien fondus dans le fil du récit que nous renonçons à en rechercher le nombre exact. Tout au plus indiquerons nous que certains manuscrits préfèrent « fet-il » à « dit-il », au moins pendant de longs moments de leur narration. L'intervention est plus vivement sentie, et l'attention davantage attirée lorsqu'on entend : « SI L'A A RAISON MIS », dont les exemples sont nombreux [54].

Un autre groupe d'expressions offre un nombre d'exemples à peu près équivalent, et un sens où la vivacité s'accompagne d'ostentation : « A HAUTE VOIX / A SA VOIX CLERE, A ESCRIER SE PRIST » [55] ou bien, au premier hémistiche, « A VOIZ ESCRIE » peut être complété de diverses façons : les paroles elles-mêmes, un sujet, nom propre, titre d'un personnage, mais, le plus souvent, l'hémistiche figé en formule : « SI QUE FU BIEN OÏZ » [56], qui peut devenir, dans une autre assonance : « SI QUE L'OÏRENT .C. » (v. 2300) ; de même, « a escrier se prist » peut être remplacé, dans les laisses en *-e* par l'expression « SI LI PRENT A HUCHIER ». [57]

Lorsque le personnage qui parle va le faire avec une force particulière, ou sur un ton pressant, on trouve l'hémistiche : « FIEREMENT LI A DIT » [58], ou « EN OÏANT LI A DIT » [59]. Le soulagement qui suit un moment de tension, ou la volonté d'éviter cette tension, s'exprimeront dans « EN RIANT LI A DIT » [60], ou « DOUCEMENT, GENTEMENT LI A DIT » [61]. Mais

---

[52] V. 4112, 10592.

[53] V. 2865, 3379, 3454, 3843, 3963, 9269, 10934, 10965, 11024, 13736.

[54] V. 390, 1212, 1442, 2937, 3194, 3399, 3474, 3742, 4206, 4468, 4738, 4881, 5071, 5104, 5278, 5546, 5767, 6616, 6650, 6665, 6820, 6845, 7015, 7121, 7228, 7267, 7586, 7749, 7771, 8219, 8630, 8757, 8824, 8887, 9438, 9877, 9886, 9919, 10161, 10863, 10939, 11464, 11728, 12076, 12227, 12641, 14179, 16258. *Gerbert* 1270, 1405, 1669, 1930, 2092.

[55] V. 3761, 4334, 6499, 6935, 9145, 9172, 9211, 9245, 9251, 13122, 13393, 13626, 14055, 14443. *Gerbert*, v. 837, 1022, 1054, 2243.

[56] V. 500, 2300, 4319, 5857, 5878, 5888, 7144, 8795, 10038, 12409, 12901, 13168, 14489, 15075. Pour A VOIZ ESCRIE dans *Gerbert*, voir les vers 1400, 1459, 1841, 1992, SI QUE L'ONT BIEN OÏ : v. 1567.

[57] V. 268, 4539, 10587, 10666. *Gerbert*, 532.

[58] V. 2865, 2980, 3818, 3881, 3903, 4029, 4438, 4449, 4462, 4468, 4603, 5892, 6064, 7216, 7344, 7914, 8134, 8903, 9139, 9367, 11298, 11787, 13114, 13832, 14576, 14941. Dans *Gerbert*, v. 162, 185, 807.

[59] V. 5375, 5638, 8858, 9010. « EN RAMPONANT » au v. 13713. *Gerbert*, 1797.

[60] V. 2243, 3088 (dans *A* seul), 4343, 4462 (mais *B* (12c), *F* (28b), *S* (20b) ont : « docement li dist ». On constate que le texte de *A* a tenté d'étendre l'emploi de « en riant », ou « s'en a geté un ris ». Ainsi au vers 7285, *A* seul

dans de telles formules, dans la dernière en particulier, nous avons l'exception qui, en produisant un effet inattendu, peignait de couleurs bien plus subtiles les personnages auxquels elle s'appliquait. Ces personnages sont Garin (deux fois), Bégon (deux fois), et Pépin (trois fois). Les autres exemples concernent une seule fois des personnages secondaires, que les circonstances ont placés dans une situation d'une importance exceptionnelle. Il y a un contraste, qui souligne un trait psychologique, entre le grand calme de Huon de Cambrai (v. 3112 : « Bel les apelle, et lor dist par loisir »), et le danger dans lequel il se trouve, étant forcé de soutenir seul l'assaut des Flamands. On peut en dire autant des paroles « courtoises » (v. 10926) ou « douces » (v. 11682) de Bérengier li gris, de l'abbé Liétris, et de l'évêque Henri (v. 12041). Enfin le silence même peut être interprété comme l'effet d'une colère sourde, ou de l'embarras d'un personnage décontenancé, tel Bernard de Naisil au vers 7993. Aux vers 3817 et 5463, Bégon et Fromont révèlent ainsi leur rancune : « MAIS MOT NE LOR A DIT ».

La variété de ces formules répond donc au souci de présenter les personnages sous le jour qui leur est propre. Remarquons que plusieurs de ces hémistiches sont proportionnellement moins nombreux dans le début de *Gerbert* que dans le corps de *Garin* : changement d'auteur ? peut-être, mais bien plutôt changement de héros, de ligne de conduite et d'atmosphère dans l'histoire des Lorrains. Tant il est vrai que les brèves indications que nous venons d'étudier, qui pourraient à première vue paraître de peu d'importance, ont cependant déjà une valeur psychologique.

Il est important de noter enfin que les procédés qui soulignent la présence du récitant ne se trouvent pas isolés, mais se rencontrent en groupes, et affleurent souvent sur vingt ou trente vers. De même que les peintres d'autrefois se représentaient souvent de profil ou de trois-quarts dans la foule ou dans un coin de tableau, le jongleur-guide n'abandonne pas souvent son sujet à lui-même, et nous rappelle l'importance de son rôle au cours des scènes les plus remarquables. Car l'histoire, si réelle et vivante qu'elle paraisse, nous est présentée comme appartenant à un passé que seul le récitant initié peut faire revivre, ce qu'il nous invite à ne pas oublier. Voici un exemple de cette construction sur deux plans :

v. 526-528 : victoire d'Hervis sur les Sarrazins,

suivie du récit d'un miracle où l'on sent partout la présence du narrateur : « Cui il consiut... » (526), « Que voz diroie ?... » (527), « ce m'est vis » (528)[62]. Parfois de telles formules se trouvent groupées justement à l'endroit où un remanieur pourrait avoir quelque inquiétude à propos d'une

---

donne « Begues s'en rist » contre le « Begues l'entend » de tous les autres manuscrits (*D* (33b) ; *F* (43b) ; *J* (55b) ; *M* (55b), etc... Y a-t-il là un essai d'imitation de la geste de Guillaume ?).

[61] V. 3112, 3619, 4652, 5985, 9156, 10926, 11407, 11683, 12041, 13554, 16259, 16363.

[62] Autres exemples : v. 78-200 ; v. 3168-72 ; laisse XXXIV ; v. 12869-98.

interpolation. On les trouve fort rapprochées, par exemple, dans deux passages qui sont évidemment des fabrications de *A* :

v. 5126-33 : Sainte Marie !...
Qui le veïst...
Cui chaut de ce ?...
v. 5339-43 : Sainte Marie !...
Dieus le confonde...
Que plus traïtes...

Ces hémistiches semblent donc bien appartenir à un groupe de procédés acquis durant l'apprentissage du jongleur, et peuvent être un moyen professionnel de se tirer d'un mauvais pas.

A la différence des vers impersonnels purement descriptifs, de ceux qui dessinent un paysage par exemple, ces interventions du jongleur sont faites pour se détacher de la texture du récit. Grâce à elles, l'auditeur doit sentir qu'entre lui et l'histoire, se place l'interprète. On pourrait ici parler de « motifs narratifs », plus libres que les motifs descriptifs (adoubement, chevaliers sous les armes) ou expressifs (planctus, prières), mais bien caractérisés eux aussi. Par l'emploi de ces motifs, le poète rompt délibérément le contact qu'il avait établi entre le public et les personnages : ceux-ci en effet ont beau être vivants, bien humains, très proches de l'auditeur, ils sont tout de même sentis comme appartenant à un ordre autre que l'ordre réel. Et les « motifs de jongleur », en détruisant momentanément l'illusion de réalité, nous amènent à constater une stylisation que l'on va trouver à son plus haut point dans les motifs descriptifs et expressifs.

Avant toutefois de passer à l'étude des motifs, nous voudrions montrer que cette stylisation peut se retrouver jusque dans les moindres détails, permettant une réelle collaboration entre trouvère et jongleur. Le poète en effet met à la disposition de son interprète des procédés très simples, réservés à des cas précis et soigneusement limités. Nous en examinerons ici deux, l'un ornemental, l'autre rythmique ; le premier est l'utilisation des noms et des adjectifs de couleur, l'autre l'emploi des couples de synonymes, leur place et leur fonction.

Couleurs.

Il n'y a pas d'épopée digne de ce nom qui n'utilise à des fins diverses, mais avec prédilection, les oppositions d'ombre et de lumière et l'éclat des couleurs, et ces dernières ont souvent leur place dans une formule stéréotypée. Nous citerons plus loin celles qui ont leur source dans le sujet même de la chanson, et évoquent les heaumes *verts*, le sang *vermeil* des blessures ou le métal des armes, *acier*, *or*, *argent*. Nous allons essayer ici de préciser la composition de la palette épique de l'auteur de *Garin*, et l'usage qu'il fait de ses ressources, en dehors de ces formules traditionnelles et bien connues.

Remarquons tout d'abord qu'on ne peut guère séparer de la sensibilité aux couleurs le goût de l'auteur pour les effets de lumière, goût déjà affirmé dans les épopées anciennes : épées et armes étincelantes, tentes dorées, clarté d'un beau soleil. Le poète épique indique en effet avec soin le passage du jour à la nuit, mais plus souvent de la nuit au jour,

La nuiz fu bele et li jors esclarcis (v. 1589)
La nuis s'en va et le jors esclarci (v. 2851)
La nuiz s'en va et li jorz parut clers (v. 6324)
La nuiz s'en va et l'ajornee vint (v. 8973)

Voici le passage de l'aube, et le jour :

L'aube aparut et li jors esclarci (v. 4584)
Al matinet cant jors fu esclarcis (v. 5237)
Li aube apert et li jors esclarci (v. 8061)
Jusqu'al demain que jorz fu esclarcis (v. 11511)

Parfois, le vers commence par l'affirmation « li jors fu biax » :

Li jors fu biax et li solax levez (v. 948)
Biax fu li jors et li solax luist cler (v. 3553)
Li jors fu biax, li solax esclarci [63] (v. 8988)

S'il s'agit de lumières artificielles, on se rappellera la grande abondance et l'importance des « luminaires » qu'on trouve dans les prières nocturnes, veillée d'armes de Bégon (v. 6319) ou veillée des morts. L'auteur sait indiquer des taches de lumières plus menues, tel le cierge unique du naïf geôlier de Bernard :

Tint .j. grant cierge que il avoit enpris.
Bernars regarde, s'a la clarté choisi. (v. 6192-3)

On l'a vu aussi sensible à l'éclat de la beauté féminine lorsqu'il évoque l'entrée de Blanchefleur au palais :

Com el i entre, toz le palais relui (*O* 31b) [64]

C'est encore Blanchefleur et son nom prédestiné qui lui inspirent un emploi assez rare de l'adjectif de couleur *blanc*. Ce mot ne se trouve en effet presque jamais employé pour des personnes, sauf pour Blanchefleur [65]. Mais deux vers, à peu de distance l'un de l'autre, évoquent successivement la blancheur de ses dents, celle de ses mains (v. 5678,

---

[63] Voir en appendice une liste à peu près complète des vers contenant ces mots et ces formules.

[64] Ce vers manque dans *A* (après le vers 5794) mais il se trouve dans plusieurs manuscrits.

[65] On le trouve pourtant une fois pour Bégon, après le mot « descoulori » pour évoquer le visage exsangue du héros blessé :

Il fu plus blanz que n'estoit un chainsis. (v. 7511)

5742). D'autre part, dans le même passage, éclate à nouveau la blancheur de son palefroi. Or, il n'y a dans le poème que deux chevaux blancs : le palefroi de Blanchefleur et le cheval de Saint Denis, lors de la bataille de Val Parfonde. L'adjectif est absent du texte de *A*, mais on trouve dans *G* (14a) par exemple :

Et Saint Denis sor .I. blanc cheval vint

et le même adjectif apparaît dans *C* (11a), *D* (114c), *F* (12a), *M* (16c), *N*, *V*, (13b).

Dans *O* (7a) la blancheur du cheval est accentuée par une comparaison avec une étoffe de soie blanche, le « samit » :

Par desore un cheval plus blanc que nul samit

Dans les autres emplois de l'adjectif, sa valeur étymologique apparaît plus clairement ; c'est l'éclat des armes, hauberts surtout, chausses parfois qui le suggère au trouvère [66].

Le *noir* est une couleur plus rare qu'on ne trouve guère mentionnée qu'à propos d'objets religieux, ou d'institutions religieuses : la « croix noire » du vers 534, les « noirs draz » du vers 7175 et

Les moines noirs que St Beneois fist [67]

Au vers 8754 cependant, l'adjectif décrit des meurtrissures que Garin a reçues pendant le combat. C'est la seule fois que le poète mentionne une incapacité physique de Garin avant la mort du héros, et ce n'est pas même une vraie blessure ! Par contre, le verbe « *noircir* » et son participe sont fréquemment employés pour évoquer l'effet d'une grande colère.

Le verbe *rougir* se rencontre également avec la valeur indiquée ci-dessus pour le verbe noircir. Le *rouge* n'apparaît d'ailleurs que sous sa forme verbale. Partout ailleurs, la couleur est exprimée par l'adjectif *vermel*, presque toujours en parlant du sang, (v. 2382, 6076, 7400, 7407, 9608, 9689, etc...) mais parfois en parlant d'une étoffe :

Sor .I. coute vermeille de cendé (v. 1649) (cf. 6329)

ou du feu qui sort des sabots de chevaux en pleine course, vers 7482 [68]. L'oriflamme est « blanche et vermeille » (v. 8197) et dans *Gerbert*, Blanchefleur est

Fresche et vermelle, blanche con flor de lis (v. 1196)

---

[68] Voir entre autres les vers 1845, 4708, 4966, 7280, 7315, 7594, 7697, 8169, 8462, 8507, 9691, 9727, 10875, 11226, 11294, 11592.

[67] Ce vers manque dans *A*, mais se trouve dans *B*, *E* (89a), *F*, *J*, *M*, *Q*, *S*, *V*, avant le vers 23 de *A*. Voir aussi *Gerbert*, v. 154.

[68] Il est intéressant de voir que les couleurs changent avec les manuscrits, ou plutôt l'époque à laquelle ils ont été exécutés. *N*, manuscrit tardif, connaît le *vermillon* (v. 183, 450, 587) que ne connaissent pas les autres. Le même manuscrit donne d'habitude « les blanches *armes* », sans autre précision, alors que les autres manuscrits disent toujours : « .i. blanc haubert » ou « .i. chauces blanches ».

On peut rapprocher du rouge, la couleur de deux chevaux « *rous* arrabi » (v. 1158, 8176), et « l'escarlate sanguins » (v. 11901) des vêtements de Garin.

Verts sont les heaumes, mais aussi les paysages :

L'erbe i est vers... (v. 1476, 1620, 1639)

et les étoffes : v. 6326 « I *vert* paile roé » [69].

Mais à côté de ces couleurs franches, nous avons des couleurs ou indécises par elles-mêmes, ou peu reconnaissables pour nous, des couleurs composées par exemple, tel l'« *azur bis* » des vers 1920, 14997.

Le *bis* est la couleur des pierres (v. 11640, 11867), des lions héraldiques (v. 8146, 12153), d'étoffes (v. 5740), d'un heaume (v. 1950).

Bruni, brunir sont toujours employés à propos d'armes. [70]

Le *gris* apparaît presque toujours à côté du mot « peliçon » (v. 6062, 6545, 10884 dans *G* et *X*, 12236 ; et dans *Gerbert* les vers 1534, 1612). Le *vair* et le *gris* fournissent des exemples innombrables, mais remarquons la « robe *vaire* » de Garin (2212), qui est son habit de cour.

Les fourrures, les pierres, les bois veinés donnent des adjectifs tels que *hermin* et *sebelin*, souvent associés : (6108-9, 6198-9, 10292-3, 10915-6, *Gerbert* 1523-4, 2059), *marberin* (2091, 6336, 11648, 12361, 12396, *Gerbert* 1782), *maserin* (v. 7284 et *Gerbert* 1564). De plus les étoffes, le *cendal* si souvent rouge, le *samit* si souvent blanc [71], ne pouvaient-ils pas amener par association la vision d'une couleur ? et l'on voit rougeoyer les yeux du cheval de Bégon :

Li oel li sainnent con charbons de brasier (v. 10651)

Enfin, partout éclatent l'*or* et l'*argent* : les coupes, les tentes, les bannières rutilent au soleil, s'il faut en croire l'opposition du vers 16199 : « *rouge* or et *blanc* argent », car c'est l'or qui apparaît partout.

Cette brève excursion dans le domaine des couleurs nous révèle une préférence assez nette pour les tons peu tranchés, [72] où la texture joue un rôle presque aussi grand que la vibration de la couleur elle-même. Elle montre un choix discret dans les couleurs nobles et belles : si presque tous les hauberts sont blancs, du moins le mot n'est pas galvaudé lorsqu'on sort du domaine précis des armes : seuls une jeune fille et des chevaux merveilleux y ont droit, et ce privilège renforce leur éclat.

---

[69] Dans *Gerbert*, on trouve deux fois « *verdoiant* », aux vers 453, 2169.

[70] V. 711, 4755, 6343, 6509, 7595, 7613, 8118, 12257. Dans *Gerbert*, 404, 1070, 1397, 1777, 2150, 2332.

[71] P. Paris, dans sa traduction (p. 127), considère le *samit* comme une étoffe rouge.

[72] Les couleurs des lettres historiées que contiennent les manuscrits *C* et *D* sont douces et fraîches ; le miniaturiste combine ses couleurs pour les faire jouer les unes avec les autres ; on trouvera donc des chevaux bleus (*C*, 2c), roses (*C*, 82d), ou blancs (*D* en général), des heaumes dorés (*C*, 93d), bleus (*C*, 132c), rouges (*D*, 34a) ou blancs (*D*, 77c).

Synonymes accouplés.

Noms, verbes, adjectifs se prêtent également à cette construction qui consiste à mettre côte à côte, pour remplir le second hémistiche, deux mots de sens à peu près identique. Déjà dans *Roland*, on trouve des expressions telles que

a l'orguillus e al fier (v. 28)
e peines e ahans (v. 267)
n'est guariz ne tensez (v. 362)
e veies e chemins (v. 405)
a hunte e a viltet (v. 437), etc...

Et déjà dans *Roland*, on trouve ces expressions à fort peu de distance l'une de l'autre, dans la même laisse ; exemples : v. 405-411 ; 532-533 ; 648-657 ; et dans la laisse LXVIII 846, 849, 854. Mais les laisses de *Roland* sont courtes et la place est limitée pour des effets de ce genre. Dans *Garin* au contraire, ce procédé peut détacher d'une longue laisse un passage et lui donner de l'unité, d'autant plus que les couples de synonymes semblent se trouver de préférence aux moments d'inquiétude, de tension ou de désordre. Ce fait s'explique facilement si l'on pense à la genèse du groupe, car il est naturel, dans la chaleur d'un mouvement de douleur ou d'indignation de redoubler l'expression de la pensée. Ce « rembourrage » n'est pas seulement commode : il soutient la voix et passe bien la rampe.

Voici quelques remarques sur la disposition et l'effet de ce groupement de mots dans *Garin*. Sa fréquence est d'autant plus grande qu'il peut se transposer dans toutes les assonances, ou du moins, les plus communes : « correcié et marri » devient « dolant et irié » ou « dolanz et irascu » ; « par chanz et par larriz » devient « par terres et par combes » ; « et merci et pitié », « et merci et pardon ». Une expression qui décrit un voyage accompli dans la hâte : « a force et a estri », se trouve sous la forme « a force et a vertu » [73].

Le recours à ce groupe peut donc rapidement devenir une solution facile au problème technique que pose l'assonance, mais si l'on s'attache à l'étude de ce procédé, on constate qu'il est en réalité une solution rythmique au problème de l'expression. On le rencontre surtout aux moments où le récit devient haletant :

— défaite des Flamands dans la laisse LVI, qui est une laisse remarquable par sa brièveté, sa place (elle fait le pont entre la capture de

---

[73] On trouve « a force et a estri » aux vers 3278, 3332, 3952, 4027, 4127, 4391, 4488, 5175, 6709, 8409, 8468. Dans *Gerbert*, v. 258 (en *-u*), 703, 1100, 2263.

L'emploi des couples de synonymes dans les 2470 premiers vers de *Gerbert* est tout à fait semblable à celui qu'en fait *Garin*. Dans *Gerbert*, voir en particulier les vers 117, 121, 123 ; 274, 281, 283, 288 ; 316, 317, 318 ; 985, 990, 992.

Bernard et l'arrivée de Bégon à Saint Quentin) et son assonance : *-u*. On y trouve les groupes : « dolanz et irascu », « a force et a vertu », « pris l'a et retenu ».

— solitude de Bégon au fort de la chasse (v. 10386-10397) : « ocis et afolez » (v. 10386, 90, 94), « corant et abrievez » (v. 10389), « correciez et irez » (v. 10391) ; « partiz et desevrez » (v. 10395).

— agitation fébrile de Bernard au début de la laisse LXXVI, remarquable par la rime en *-é* au milieu de longs passages en *-i* :

v. 6736 oï et escouté
v. 6738 et plevi et juré
v. 6741 hordez et atorné

On peut également constater que les injures, les expressions évoquant la violence et la mort sont souvent redoublées :

a coart n'a lanier (v. 7637)
glouton et pautonnier (v. 10721)
ferir et chaploier (v. 7652)
occire et decouper (v. 15425)
tranchier et découper (v. 15316)
mors et finez (v. 13813)
mors et afolés (v. 15147)
abatu et versés (v. 15148)

De même construction, mais de valeur légèrement différente sont les expressions où il n'y a pas pléonasme, mais antithèse :

li grant et li petit (qu'on trouve si fréquemment).
a droit ne a tort (v. 10552)
et arrier et avant (v. 16914).

Comme les pléonasmes, dont l'emploi est d'ailleurs de loin le plus fréquent, les antithèses se font plus nombreuses dans les épisodes qui évoquent une agitation particulièrement remarquable. Dans les scènes de conseil, de convocation de troupes, de débuts de bataille, l'abondance des couples de noms propres correspond également à ce besoin d'un rythme binaire. Lorsqu'il s'agit d'une crise plus essentielle et plus profonde, ce rythme s'étend au vers entier, et les plus beaux vers, ceux qui rendent à nos oreilles le son le plus purement épique sont ceux où les hémistiches s'opposent violemment ou bien se complètent exactement. Il suffit de lire par exemple la scène présentant Fromont en face du cadavre de Bégon pour sentir le retour obsédant des expressions redoublées, occupant le second hémistiche ou le vers tout entier. Du vers 10709 qui décrit l'arrivée du corps au palais, jusqu'au vers 10747 où finit la première plainte horrifiée de Fromont, on n'entend pas moins de cinq couples de synonymes, ou d'antithèses (v. 10716, 10717, 10721, 10726, 10747), et d'une dizaine de vers bâtis sur un redoublement du sujet, de l'objet du

verbe, ou, mieux encore, sur une opposition frappante entre les hémistiches :

Vif le connut, et mort l'a entercié (v. 10727)
Non est, par foi, mais .j. bons chevaliers [74] (v. 10737)

Voici d'autres exemples de vers qui tirent parti de la coupure profonde entre les hémistiches. On remarquera que deux d'entre eux se trouvent dans la première laisse du poème, laisse dont la beauté sombre s'exprime parfaitement dans des vers ainsi rythmés :

Destruisent Rains et asisent Paris. (v. 6)
Mort sunt li pere, petit furent li fil (v. 17)
Por ex defendre, por autrui assaillir [75] (v. 2903)

Quand il s'agit du second hémistiche, il est sans doute facile d'abuser d'une construction si souple, si bien adaptée au rythme du décasyllabe, si variée avec ses deux pôles, la synonymie et l'antithèse. En ce cas, il est évidemment tentant de la considérer, ainsi que l'a fait M. J. Rychner, comme un simple « rembourrage ». Mais il nous semble qu'elle est autre chose et qu'elle correspond à un besoin profond du rythme épique.

---

[74] On trouve un balancement un peu semblable, bien qu'il ne marque pas d'opposition, dans le beau vers qu'ont laissé tomber les copistes de *A* (après 10721) et de *B* (fol. 28a), mais que donnent avec de légères variantes tous les autres manuscrits :

« Gentils homs fu, moult l'amoient si chien » (*O*, fol. 51d)
« Jantis ert molt, molt l'amoient si chien » (*F*, fol. 62c).

Cf. *C* (61a), *D* (60a), *G* (80d), *J* (80c), *M* (80b), *N* (80b), *P* (87b), *Q* (62b), *X* (3c).

[75] Voir aussi les vers 1297, 1341, 6669, 8278, 10888, *Gerbert*, 84, et bien d'autres.

Chapitre II

LES MOTIFS

On appelle « motif » un ensemble plus ou moins étendu de vers (de deux à quinze environ), qui évoquent sous une forme stylisée une action physique ou une réaction morale : coup d'épée, « regret » d'un ami mort. Ce qui fait reconnaître la présence d'un motif consacré par l'usage, c'est la répétition autant que la forme, répétition à l'intérieur d'une même œuvre, ou retour de formes très semblables dans des chansons diverses. Ces formes doivent leur succès ou leur emploi fréquent au choix des mots-clés, à leur concision et à leur adaptation au rythme du décasyllabe. Mais la fixité du motif n'est pas telle qu'elle interdise de menus changements, additions ou suppressions. Ces changements à leur tour n'ont de raison d'être que s'ils s'inscrivent dans la ligne traditionnelle restée reconnaissable. Cette liberté d'orner le modèle est un critère de l'existence littéraire d'un motif, aussi bien que l'attestation de sa forme régulière Ces deux critères complémentaires peuvent servir à résoudre la difficulté que M. Jean Rychner a bien sentie dans l'identification de nombreux motifs qu'il a relevés.

Cette difficulté est un doute qui subsiste parfois, et qu'on pourrait formuler de la façon suivante : l'auteur dépeint-il simplement la réalité du temps, ou bien cherche-t-il à forger un instrument d'expression particulier au genre épique, et de valeur littéraire et non pas documentaire ? Ce qui rassure M. Rychner, c'est justement le retour régulier des mêmes éléments : « Devant une telle fixité, on ne doutera pas que le motif n'appartienne à l'art poétique plutôt qu'à l'art militaire, pour retourner une boutade de M. Siciliano. » [1] Mais il montre lui-même qu'une telle fixité n'est pas rigidité (et que le motif n'est pas aussi figé que la formule), puisqu'il nous parle des formes condensées ou ornées de certains motifs. Le cliché ou la formule sont en somme les éléments premiers du motif qui les groupe de façon significative, mais souple. Il est pourtant parfois difficile de distinguer entre un long cliché (une hyperbole, ou une comparaison un peu développée par exemple) et un court motif (tel celui du PANORAMA EPIQUE). La distinction entre eux doit être stylistique autant que matérielle, car le cliché se place sur un plan plus humble, plus artisanal et présente une stabilité caractéristique. Au contraire, comme nous l'allons voir par des exemples tirés du texte de *Garin le Loherain*, le motif se prête à de nombreuses variations. Notre

[1] J. Rychner, *Essai sur l'art épique des jongleurs*, p. 140.

intention est d'abord de chercher à retrouver dans notre poème les motifs déjà relevés par M. Rychner dans d'autres chansons, puis d'étudier les inflexions que l'auteur de *Garin* leur a données, en enfin de voir s'il n'a pas créé certains motifs nouveaux pour son usage personnel.

Les motifs sont utiles au conteur pour jalonner la ligne que trace la biographie du héros. Nous pourrions ainsi suivre le chevalier du berceau à la tombe et montrer que les principales étapes de son existence sont marquées par des motifs bien nets. Cependant, négligeant les années d'enfance, nous le prendrons plutôt au seuil de sa carrière dont on sait qu'elle sera peut-être brève :

> Prodon sera se il vit par aé (v. 1089)
> Cil iert preudon se il vit par aez (v. 1486)

Le jeune chevalier se trouve alors dans un état de perfection physique décrite par les adjectifs « parcreü et fornis ». Son entrée en « chevalerie » est marquée par la cérémonie de l'ADOUBEMENT ; dans la plupart des autres chansons, la première partie de la description est empruntée textuellement au motif de l'ARMEMENT, qu'on trouve dans de nombreux textes au moment de la bataille. Mais les choses se passent bien autrement dans *Garin*.

La première surprise du lecteur est de constater l'éclipse presque totale du motif de l'ADOUBEMENT quand il s'agit d'un héros lorrain, d'un personnage sympathique, ou d'un futur ennemi qui ne s'est pas encore révélé tel. La cérémonie est sèchement résumée :

> La fu Garins chevaliers adoubé,
> Fromons, Guilliaumes et Begues l'aduré... (v. 1074-75)
> Ilueques a Auberi adoubé (v. 12106)
> Premiers adoube le bon vasal Gerin,
> Et après lui, le vasal Hernaudin. (v. 13488-89)

Si l'on considère maintenant la description de l'adoubement du côté bordelais, on retrouve les éléments du motif attesté dans la plupart des autres chansons. Il y en a deux exemples : le second adoubement de Guillaume de Monclin, et celui de Fromondin. Le caractère commun à ces deux événements est l'atmosphère troublée dans laquelle ils se déroulent. Guillaume de Monclin était déjà chevalier depuis le vers 1074, où Pépin l'a adoubé en même temps que Fromont, Bégon et Garin. Mais il vient cette fois « demander armes » pour se venger de Bégon qui vient d'abattre Monclin. L'occasion poétique était belle, aussitôt après la naissance de Fromondin, d'indiquer que la chaîne de vengeances dirigées contre les Lorrains ne s'interrompt jamais. C'est peut-être ce que le texte de *A* a voulu souligner, en ajoutant le vers 4446 qui ne se trouve dans aucune des autres versions ; Guillaume vient, dit-on,

> Demander armes *qu'encor estoit meschin.* [2]

[2] Cette indication, propre à *A*, figure également aux vers 2915 et 4185.

Les autres manuscrits donnent simplement :

> Qui ot ploré et tint le chief enclin
> Pour son chastel qu'est abattus et pris. (*M*, fol. 36a) [3]

A se distingue encore des autres manuscrits en ce qu'il fait adouber Guillaume par Fromont et non par Isoré, et remplace le beau discours de ce dernier par un discours d'un matérialisme épais : voici ce que disent les autres versions :

> Et Isoré le brant d'acier li ceint,
> Puis le baisa, et doucement li dist :
> « Oncles Guillaume, soiez preux et hardis,
> Courtois et large et conquerans tous dis
> Nus avers princes ne puet monter en pris. » [4]

Le second épisode ressemble au premier

— par l'évocation de belles armes, de beaux chevaux, de l'« eslais » du cheval [5].

— par l'encouragement à bien faire que contient le vers tenu en si haute estime par P. Paris et qu'on peut restituer entre les vers 8685 et 8686 de *A*, et par la réponse parallèle des deux nouveaux chevaliers :

> « Tot est en Dieu, sire » dist Fromondins.
> (v. 9018, cf. v. 4467)

De plus, les deux épisodes se ressemblent par un manque de sérénité foncière, qui les oppose aux récits d'adoubements chez les Lorrains. En effet, malgré le recueillement et le courage du jeune chevalier, le luxe rituel qui l'entoure, la cérémonie traditionnelle décrite de manière précise, dans le cas de l'adoubement de Guillaume, on ne peut oublier la colère et l'orgueil que l'on sent fermenter chez les autres personnages, Fromont et Bernard surtout. Plus encore que dans l'adoubement de Guillaume, c'est dans celui de Fromondin que nous sommes sensibles à l'atmosphère de discorde : en effet, la tendresse paternelle et un désir touchant de protéger son fils de quinze ans retiennent Fromont d'accéder au désir exprimé par Bernard de Naisil de voir adouber Fromondin :

> « Trop par est jones, il nel porroit soufrir. » (v. 8639)

Mais il provoque ainsi un échange de mots très vifs.

---

[3] Texte de *B* (fol. 12e). Comparer *C* (28a), *E* (124ab), *F* (28b), *G* (35c), *I* (11d), *J* (36b), *M* (36a), *N* (v. 4990, fol. 60d), *P* (36b), *S* (20b), *V* (25b) ; *O* (24a) présente un texte très abrégé.

[4] Paulin Paris admirait fort ce vers qui se trouve à cet endroit dans les manuscrits *B, C, E, G, I, M, N, P, Q, S, V*.

[5] L'envoi du cheval semble indiquer que la cérémonie a eu lieu, mais aucun vers ne marque clairement le moment de l'adoubement (v. 8671-8688). Voir cependant le vers 8736.

En tout cas, l'auteur de *Garin* est loin d'ignorer les ressources descriptives d'un motif où tant de trouvères s'arrêtent avec complaisance ; mais il n'en déploie les splendeurs qu'à contre-temps, semble-t-il, en l'honneur des Bordelais exécrés, qu'il s'arrange d'autre part pour surprendre dans un moment d'abandon et de moindre dignité. L'ironie nous paraît évidente ; la sobriété qu'affecte le poète lorsque vient le moment de parler de ses héros semble bien montrer qu'à ses yeux l'adoubement, cette promotion à un ordre supérieur, est une chose toute simple et naturelle pour Garin, Bégon, Auberi. Ajoutons que, dans ce cas, il complète et prolonge le récit en s'attardant aux descriptions des fêtes et des joutes qui suivent la cérémonie proprement dite. Le point culminant de la joute est la révélation de la valeur d'un des jeunes chevaliers : Bégon (v. 1080-91), Auberi le Bourguignon (1477-86) ; mais à la fin du poème, dans les deux derniers exemples, les fêtes et festins prennent une place démesurée, dans le récit de l'adoubement de Girbert surtout (v. 12099-12175) [6].

D'autre part, ces journées joyeuses et guerrières à la fois ne dégénèrent jamais en occasions de désordre lorsqu'elles se présentent dans le camp des Lorrains. Les participants ont soin de garder en tout la mesure, malgré leur nombre ; car le jongleur ne manque pas de souligner le fait que le roi donne des compagnons aux nouveaux chevaliers :

Et maint des autres que je n'ai pas nomé. (v. 1075)

La liste des neveux de Garin adoubés en même temps qu'Auberi le Bourguignon est remarquablement longue (v. 1465-1471). Pépin indique la valeur de cette coutume lorsqu'il accepte de faire chevaliers les fils de Bégon ; à cette grâce, dit-il, il veut en ajouter une autre :

« Por lor amor en adouberai XX. » (v. 13493)

Or, on s'en souvient, le cérémonial traditionnel qui auréolait les « chevaleries » de Guillaume et de Fromondin seuls ne pouvait cacher les tares pesant sur la famille facilement désunie des Bordelais. L'harmonie qui règne autour de Garin n'en devient que plus remarquable.

Deux exemples de développement inégal vont nous retenir enfin, et montrer que l'auteur se joue de la forme traditionnelle du motif. C'est d'abord l'adoubement tragi-comique de Rigaut, où l'innocence de ce jeune « Huron » avant la lettre, donne au poète l'occasion de ridiculiser légèrement les coutumes rituelles, d'en remettre en question la valeur (v. 9443-9494). Notre jeune sauvage refuse successivement le bain, le « vair et le gris » :

« Trop a buriax li miens peres Herviz. » (v. 9450)

Le roi lui-même avoue que les objections de Rigaut ne manquent pas de bon sens (v. 9466). L'épisode risque de tourner au tragique lorsque

[6] Remarquons que dans ces vers la veillée d'armes *suit* l'adoubement au lieu de le précéder. Même détail à propos de l'adoubement de Rigaut (v. 9552-64 et 9562).

Rigaut reçoit la « colée » comme une insulte et s'apprête à châtier Bégon pour l'avoir « frappé ». Orri et Auberi trouvent l'incident plaisant (et le public ne devait pas manquer de goûter ce comique un peu facile). Quand à Bégon, il a peut-être quelques doutes sur son « poulain », s'il faut prendre au pied de la lettre la construction affirmative des vers 9488-89 [7] :

> « S'il est preudon », dist Begues li marchis,
> « N'est mie miens li chastiax de Belin... »

Enfin, un dernier retour du motif, dans des circonstances tragiques, semble confirmer le scepticisme de l'auteur devant cet événement tout social, ce prétexte à dépenses qu'était devenu l'adoubement. A la prière de Rigaut, Hervis adoube ses deux autres fils, Tïon et Morand, afin qu'ils soient prêts à venger Bégon :

> Il les adoube et chevaliers en fist,
> *Ainc n'i parlerent ne de vair ne de gris,* [8]
> Armes lor done et bons chevax de pris,
> Et cotes nueves por les armes covrir (v. 11176-79)

L'adoubement de Rigaut et celui de ses frères sont des épisodes qui rendent un son satirique. Mais l'enseignement moral prend le chemin détourné d'une démonstration formelle : c'est par l'importance ou l'absence de certains éléments que le poète fait comprendre son intention véritable.

Nous nous trouvons donc ici devant un refus délibéré de suivre le chemin tout tracé du motif, bien loin d'une technique d'improvisation ou de restitution.

Nous allons trouver des variations moins frappantes dans le motif de l'ARMEMENT, qui est cependant, lui aussi, instable. Mais les différences de présentation sont ici parallèles à ce qu'elles sont dans d'autres chansons, où le motif peut revêtir une forme longue et solennelle, ou fort brève, selon les circonstances du récit, et peut-être le caprice ou la patience du trouvère.

1. v. 2988- 97 motif bien développé : armement de Huon de Cambrai.
2. v. 4928- 31 forme plus ramassée
3. v. 5147- 53 » » »
4. v. 7314- 19 » » »
5. v. 7594-7601 » » »
6. v. 8116-8131 forme heureusement variée.

---

[7] Paulin Paris, dans son édition de *Garin* (vol. II, p. 182, note 1), fait remarquer l'existence de deux leçons ; il a choisi celle que donnent *P* et *S* : *S'il n'est prodons* : « Deux mss. seulement, n° 9654[3] et 7533[22] donnent cette leçon ; tous les autres portent : *S'il est preudons*. Sans la négation, il faut supposer que Begues garde quelque rancune du mouvement dont Rigaut n'avait pu se défendre en recevant une *paumée*. »

[8] C'est nous qui soulignons.

Des six exemples relevés, les cinq derniers concernent Bégon. Les éléments les plus stables sont : la couleur blanche des « chausses », la provenance et la valeur du destrier qu'on a soin de protéger (2995 = 7317). Tantôt, chaque pièce de l'armure a droit à un vers entier, tantôt, un vers suffit pour l'ensemble :

D'oberc et d'elme et d'espee d'acier (v. 4929)

Le sixième exemple montre quelle recherche le poète apporte dans l'art de varier son atmosphère ; il a ajouté aux éléments traditionnels le pathétique discret de l'adieu des époux, et l'éloge de la force herculéenne du héros qui se révèle dans un bond admirable :

De plaine terre i est li dus saillis
(v. 8127, cf. v. 7599 et v. 8674) [9].

La description des armes excite d'ailleurs la verve réaliste du conteur ; c'est pourquoi il préfère au motif de l'armement celui du DESARMEMENT, où il ne manque pas de noter les traces laissées par la lourde armure sur le corps et le visage du héros :

Qamoisiez fu de l'auberc qu'ot vesti (v. 7711)
Camoissié ot et la bouche et le vis ;
De lius en lius li sanz vermaus en ist. (v. 15452)
Il fu plus noirs que charbons ne faisil,
Par les espaules et par braz et par piz :
N'est pas mervelle car de granz cols o pris. (v. 8754-55)

Quant aux armes proprement dites, il n'ignore pas les expressions traditionnelles qui les évoquent, tel le détail des « heaumes verts » : v. 2946 (où il faut corriger « vent » en vert), 2974, 6745, 8195, 9049, 9242, 13292, 14935, 14997 [10] et dans *Gerbert*, 1760.

Mais il aime échapper parfois aux redites imposées par la tradition, et tirer parti de l'image ou du tableau pour en illustrer les implications psychologiques. C'est ainsi qu'en parlant d'un héros qui s'arme, il nous

---

[9] A vrai dire, dans la plupart des autres chansons, le motif se termine par un détail sur la façon dont le héros monte à cheval : dans les chansons anciennes, *Roland* (v. 347), *Guillaume* (v. 140), c'est « par son senestre estrier », « par son estrier senestre ». Dans le *Couronnement de Louis*, on trouve déjà : « que a estrier n'a arçon ne s'i prent » (2486) ; voici aussi dans *Raoul* (v. 4938) :
De plaine terre est el destrier montez.

[10] S'il faut en croire ce vers, la couleur des heaumes viendrait de ce qu'on les peignait :
Deseur les elmes qui sunt *paint* d'azur bis
peut-être pour les rendre moins bons conducteurs de chaleur ? Au dossier de cette question, on pourrait aussi verser le vers 7832, qui contredit notre hypothèse, puisque Manuel Galopin voit les soldats
Roller haubers et elmes esclarcir.
D'ailleurs le texte de *A* 14997 est isolé. Les autres manuscrits disent : « dont li aciers brunist ».
Sur les couleurs des miniatures, voir p. 128.

rappelle que, lorsqu'il en arrive à cette pièce d'armure, le chevalier est tout prêt à charger :

« Vez la Huon, ses elmes est ja mis » (v. 3062)

Ce vers, dans la bouche d'Isoré, révèle ironiquement à Fromont que l'adversaire qu'il se fait fort d'abattre va l'attaquer dans un instant. Le heaume n'est plus simplement à sa place dans le motif, il en est détaché, ce qui donne du relief à une scène maintes fois répétée. L'écu est présenté assez souvent de la même manière : ses couleurs, l'animal qu'il représente, « lioncel », « mastin », la façon de le porter surtout, révèlent la vaillance innée du combattant, sa race en quelque sorte (v. 1084, 1480-81, 1488, 12161) [11]. On trouve aussi deux fois la notation suivante : « SOZ SON ESCU S'EN RIST ». (v. 3087-9986). Dans ces vers, on voit naître des formules, ici gauchement, là plus heureusement, dans l'évocation de l'éclat menaçant ou somptueux des épées, des tentes :

Toz li palais reluist et esclarcist (v. 12504)
Tos en reluist li murs de St Quentin (v. 4684) [12]

La description des armes d'un héros est généralement suivie dans d'autres épopées par celle de toute une armée, tableau que M. J. Rychner a appelé le motif des CHEVALIERS SOUS LES ARMES. C'est souvent un morceau de bravoure, où l'accent est mis sur la beauté et la solidité des armes qui luisent au soleil (*Roland* v. 1041-1043, 1452-54, etc...). L'auteur de *Garin* a ingénieusement déplacé cet accent en faisant porter tout l'intérêt du tableau sur un seul élément éclatant et fragile, la bannière, le gonfanon, l'enseigne. Le motif traditionnel apparaît bien parfois, mais disloqué, ou privé de l'immobilité formidable qui en était la caractéristique principale :

Chascuns ala son blanc hauberc vestir.
Au tref le duc asanblent bien .III. mil.
Là veïssiez tante enseigne fremir ;
Preudome semble cant de l'ost doit issir,
M.serjanz mainne por le fais sostenir (v. 3539-43) [13]

---

[11] Voir aussi les vers 469-70, 2998, 8146, 9021, 12153 ; dans *Gerbert*, v. 914, 1091.

[12] Il s'agit ici de la tente de Bégon. La beauté des tentes enchante d'ailleurs le miniaturiste autant que le trouvère : le manuscrit *D* illustre la laisse CLVI par une lettre historiée représentant une tente beige et une tente brune dont le pommeau d'or étincelle, au bord d'une rivière bleue couverte de petites vagues blanches (fol. 102a).

[13] Le copiste de *A* a dû oublier, entre 3541 et 3542, un vers tel que celui qu'on trouve dans *N* :

Et Begues s'arme qui molt fet a cremir.

Deux autres vers dans *Garin* accordent une louange semblable à un groupe de chevaliers ; ainsi le vers 3675 :

Bien sanblent gent de grant guerre partis (cf. v. 6752)

Ou encore :

> Ou front devant l'ensagne Saint Denis.
> La ot banieres et penons plus de mil
> Au soleil luisent cil elme poitevin. (v. 4097-99) [14]

Mais souvent l'éclat visuel des armées prêtes à la bataille se résume dans des vers semblables à ceux-ci :

> Banieres droites et vermaus confanons (v. 387)
> Et ces enseignes ondoier et venter
> (v. 950) (*N* = contrevent venteler)
> Et .m. penons de cendal de Candie
> Tante baniere qui contre vent fremie (v. 1625-6)
> Là veïssiez penons develospés (v. 1797) [15]

Parmi ces bannières apparaît souvent « l'enseigne St Denis », nommé *oriflanbe* au vers 3936. Elle semble même être la préoccupation constante des jeunes héros qui s'honorent de la porter (v. 1571-1575). On la voit souvent sur le champ de bataille, ou en tête de l'armée lorsque celle-ci se déplace [16]. Elle disparaît du récit après le vers 8196, parce qu'à partir de ce moment, les guerres de Garin se séparent de plus en plus de celles de Pépin. Mais il faut remarquer que même dans les passages où sont évoqués heaumes verts et blancs hauberts, l'agencement des vers tend à s'écarter de la forme traditionnelle du motif : alors que les autres chansons présentaient un tableau volontairement figé dans sa splendeur, et où l'accent était mis sur les épithètes, l'auteur de *Garin* nous présente de préférence des tableaux ou des fragments de tableaux pris en plein mouvement. Ce déplacement d'accent est rendu possible par un cadre syntaxique très simple et souvent employé : la formule LA VEÏSSIEZ suivie d'un infinitif : « là veïssiez... bloïr » « là veïssiez... frémir ».

Ce n'est pas là le seul glissement de sens et de structure que subisse ce motif. L'abandon de nombreux éléments traditionnels permet au poète d'ajouter une conclusion qui élargit la perspective, en évoquant les éléments non combattants de l'armée :

> Trosser somiers et charettes garnir
> De ces viandes por les cors sostenir (v. 1594-95)
> De totes pars les viandes venir [17] (v. 6711)

On sent là que l'auteur de *Garin* accorde moins d'importance que d'autres trouvères à l'exploit individuel, et à la seule classe noble dont c'est la

---

[14] Autres exemples : v. 317, 948-49, 1845-46, 2946, 2974, 3554-57, 3674, 4708-9, 6744-46, 8507-8, 13289-92 ; *Gerbert*, 91-2 ; 709-10 ; 841-2.

[15] Autres exemples : v. 3734-35, 4638-39, 4708-9, 9164, 9567, 14934 ; *Gerbert*, 96.

[16] V. 1571, 1575, 1588, 1597, 1623, 1908, 1924, 2520, 3936, 4097, 6707, 8196.

[17] Voir aussi les vers 3504-6, 3734-36, 4131-2, 6709-11 ; dans *Gerbert*, 93, 405.

raison de vivre ; il détourne ainsi l'attention du public vers des groupes sociaux moins élevés, mais dont on ne saurait désormais oublier l'utilité. Encore une fois, une remarque intéressant l'histoire sociale est présentée par la forme même du motif, soulignée par le changement apporté à la structure. Le réalisme se plie aux exigences de la formulation, et l'auteur de *Garin* a su tirer parti de ces groupes un peu gris, massifs, anonymes : les « fourriers », « ardeors », « coraors », et la cohorte des messagers sur laquelle nous reviendrons bientôt.

Avant de quitter ce motif, nous voudrions signaler un passage où il est employé en même temps que d'autres clichés, dans une intention parodique. Nous pensons irrésistiblement ici à un emploi semblable de formules héroïques s'appliquant à des situations qui ne le sont pas. C'est celui qu'on trouve dans le *Charroi de Nîmes* (v. 963-87 ; 1022-23) ; M. Frappier, qui a étudié ces vers au tome II des *Chansons de Geste du cycle de Guillaume d'Orange* (p. 240-241), caractérise parfaitement cet « humour d'ordre littéraire qui se manifeste par la pompe du style et l'emploi intensif de formules et de tours épiques alors que l'inspiration héroïque perd évidemment de sa majesté ». L'épisode traité sur ce ton dans *Garin* se place pourtant à un moment assez angoissant de l'action, dans la seconde bataille à la cour, celle qui éclate pendant le festin de noces de Pépin. Bien qu'ils aient le bon droit pour eux,

Li Loheren i sunt molt entrepris. (v. 6098)

Et, comme leur adversaire principal n'est autre que le redoutable Isoré, nous savons que le danger n'a rien d'imaginaire. C'est Bégon qui viendra à la rescousse, avec une armée de ... cuisiniers, qu'il a mobilisés avec les formules d'usage. Voici le passage où nous soulignons les vers qui parodient des formules épiques :

Le queu apelle : « Ça venez, *biax amis,*
Tu es mes hom, et de moi doiz tenir ;
Je te donrai mon peliçon hermin
Et de mon col mon mantel sebelin ;
Je te semoing que vaignes avoec mi,
Et ti garçon, cil que tu as ici ;
Or i parra con tu sauras ferir.
N'espargniez ja le grant ne le petit. »
Dont veïssiez *tant gros pestail* saisir,
Tante cuillier et *tant crochet* tenir,
Et tant garçon de la cuisine issir.. » (v. 6106-6116)

L'arme de Bégon est une broche, un « hastier »

Plain de plovier qui chaud sunt et rosti.
Fiert Isoré qui tenait Auberi.
(texte de *F*, 37a, pour *A* 6119-6124) [18]

[18] Détails semblables et même sobriété dans *D* (27d), *I* (18c), *S* (27c), *V* (41c). Paulin Paris a fait remarquer (*Garin*, éd., t. II, p. 19, note) que les armes de Lorraine sont « un hastier garni de trois pluviers ou merlettes... Ne serait-il pas singulier que la tradition de notre poëme fût à l'origine de cet écusson ? pour moi, je n'en doute pas ».

Le passage est suffisamment rapide pour donner une impression d'allègre férocité plutôt que de gros comique. On rit de la punition des Bordelais, mais on ne fait que sourire de Bégon, qui, dans sa hâte, ne trouve pas d'autres mots pour encourager « ses troupes », que ceux qu'il a l'habitude de prononcer sur le champ de bataille ! On peut se demander si le jeu littéraire ne va pas un peu plus loin que d'éprouver la finesse du public, s'il n'est pas un clin d'œil à d'autres spécialistes du métier, lorsqu'on se rappelle que Bégon est le cuisinier de Charlemagne (*Roland*, v. 1818).

Le héros cependant reste isolé de la foule des combattants moins illustres. Les poètes épiques lui consacrent un motif dont l'élément stable se compose de deux vers très souvent accouplés :

1) CUI IL CONSIUT, TOT EST DE LA MORT FIS, v. 207
2) COPE VISAGES ET POINZ ET BRAZ ET PIS, v. 208 [19]

Le premier vers est coulé dans un moule très ferme et les variations de forme d'une chanson à l'autre sont menues : « CUI IL ATEINT » semble la forme préférée par les auteurs du *Couronnement de Louis* et de *Raoul de Cambrai* [20] ; celui de *Gormond et Isembart* emploie le plus souvent la formule que nous trouvons dans *Garin*. Le second hémistiche offre une grande variété et se plie bien aux exigences de l'assonance :

— en *-é* : ... NEL PUET ARME TENSER (v. 451)
— en *-on* : ... N'A DE MORT GUARISON (v. 11246)

Pour une même assonance, le trouvère peut laisser aller son imagination (« il le covient morir », v. 16550 ; « noiens est de garir », v. 14560).

Le deuxième élément se présente sous des formes bien plus variées encore. L'intention du poète est ici de donner une idée du carnage que l'on peut mettre à l'actif du héros, et le vers accumule substantifs, adjectifs ou verbes qui renchérissent dans l'horreur :

TUE ET DETRENCHE ET CRAVENTE ET OCIST (v. 477) [21]

On constatera que le plus souvent, ces deux clichés se succèdent immédiatement, sans que l'ordre de la combinaison soit d'ailleurs fixé de façon rigoureuse.

Dans *Garin*, le poète ajoute souvent à ce groupe fondamental l'un ou l'autre des vers-formules suivants, qui permettent à l'auditeur de suivre des yeux la marche du héros, soit qu'il inflige à son adversaire une chute qui le ridiculise :

QUE LES TALONS EN FIST AMONT VENIR [22] (v. 3082)

---

[19] Voici la liste des vers contenant l'une ou l'autre de ces formules ou les deux ensemble (marquées d'un *) : v. 207-8*, 451, 477-8*, 526, 666-8, 4793-4*, 5127-28*, 6097, 7385, 7451, 9186, 11246, 11264-5*, 13020-21*, 13132, 13671, 14535, 14560-61*, 15372, 16550-51*. Dans *Gerbert*, v. 883-4*, 1080, 1086, 1849.

[20] Le premier hémistiche est CUI IL ATEINT aux vers 6097, 7385, 13021, 14560 de *Garin*.

[21] Voir aussi les vers 14545, 14565.

[22] Cf. v. 4121, 4500, 4760, 7387. *Gerbert*, 872.

soit qu'il se fasse remarquer par la vigueur de ses attaques :

LA SOIE ROUTE NE PUET AUTRE SOUFRIR [23] (v. 606)

soit qu'il se fraie un chemin à travers les ennemis, entraînant ses amis dans son sillage :

CANT LI BERS MUET, TOZ LES RENZ FAIT FREMIR [24] (v. 4495)

ou encore :

AL DOS LE SIVENT CIL QUI SUNT SI AMI [25] (v. 458)

et enfin l'hémistiche : BIEN I PERT, que l'on trouve aussi au passé et au futur : BIEN I PARUT / OR I PARRA, formule assez fréquente [26].

Ces expressions ne paraissent pas interchangeables, car, dans l'ensemble, les manuscrits en respectent la forme et la place. Leur rôle n'est pourtant probablement pas déterminé par la logique du récit, mais par l'effet affectif et sonore à produire. D'autre part, si les remanieurs semblent ne pas se permettre de retrancher de leur texte l'une de ces expressions, ils ne se privent pas en certains cas d'en ajouter. Intéressante à cet égard, une interpolation de *A* (v. 5126-5133) semble s'être présentée toute faite et tout naturellement construite à l'esprit du remanieur. Le vers 5125, donné par tous les manuscrits, était beau dans sa sobriété un peu évasive.

Mais Auberis ne daigna ains fuïr.

L'auteur responsable de la version de *A* a cru qu'il fallait souligner cette noble attitude par le développement normal de la figure du « héros dans la mêlée ». Il est évident, une fois de plus, que le remanieur ne conçoit pas son rôle, à la manière moderne, comme l'occasion de montrer son invention et son originalité, mais au contraire, comme le moment propre à révéler sa possession du métier, du « faire » épique.

L'auteur de *Garin* semble s'intéresser médiocrement à la description des coups d'épée ou de lance individuels. LES COMBATS A L'EPEE sont peu nombreux, peu détaillés [27]. La lecture de l'épisode final du duel de Bégon et d'Isoré montre que seul le squelette du motif est indiqué, et que le

---

[23] Cf. v. 12874.

[24] Cf. v. 4536, 4934.

[25] Cf. v. 4935, 5154. *Gerbert*, 465.

[26] V. 4933, 6112, 6743, 7715, 7718, 7907, 8281, 8510, 9190, 9198, 9253, 10039, 10067, 12841, 13123, 14057, 14304, 15125, ainsi que le vers 66 dans *Gerbert*. On remarquera en lisant les références (24) à (26) que deux des expressions citées apparaissent au début du poème (première, deuxième et troisième parties), puis disparaissent ensuite pour ne reparaître que dans le début de *Gerbert*. Ce léger accident nous semble correspondre au changement de ton dans les descriptions de batailles : les héros, écrasés par l'adversité, ne se distinguent plus dans la masse des combattants acharnés.

[27] Vers 2413-17, 4050-54, 6526, 9184, 13034, 13706-13, 16548-9.

développement s'ingénie à ajouter des détails inattendus. Malheureusement, le texte de *A* dans ce passage donne une idée fausse de la rapidité originale du récit, car sur les quarante-neuf vers que comprend le récit du combat, vingt-cinq sont des interpolations (v. 6478-92 ; 6495 ; 6505-11 ; 6514 ; 6516 ; 6522). Même désinvolture dans les récits de COMBATS A LA LANCE, qui comprennent rarement plus de quatre vers [28]. Cependant, lorsque l'adversaire est de taille, ou que le combat prend une importance décisive, des éléments jusque là négligés reprennent leur place : lorsqu'Hervis tue Godin, le premier vers revêt la forme traditionnelle :

Le destrier broche et les renz fait fremir (v. 497)

et le motif se développe jusqu'au vers 517 [29]. Il est souvent difficile de dire à quelle arme les combattants ont recours [30]. C'est que l'auteur évoque avec prédilection non les coups de tel héros pris à part, mais l'effort collectif, le résultat surtout de cet effort. C'est pourquoi l'on trouve en si grand nombre des exemples de la formule qui sert à évoquer la mêlée générale : LA VEÏSSIEZ ou LA OÏSSIEZ. Dans sa fréquence, sa mobilité, les possibilités syntaxiques qu'il offre, ce groupe de mots est presque un « mot-outil » et sert presque toujours à introduire un développement militaire. Parfois, par exception, le tableau d'ensemble ainsi annoncé est pacifique, dans les scènes de conseil (v. 33) ou dans les scènes à la cour, par exemple. Le cliché est souvent appuyé par « maint » ou « tant », parfois par un chiffre qui se veut précis, mais imposant. Nous avons relevé cent cinquante exemples [31] de LA VEÏSSIEZ (ou DONT VEÏSSIEZ), dix-huit exemples [32] de LA OÏSSIEZ, qui n'introduit d'ailleurs pas toujours des noms de choses audibles (v. 1592 et suivants) ; enfin cinquante-deux exemples de QUI DONC VEÏST (parfois QUI DONC OÏST) [33].

Ce dosage d'éléments traditionnels et de remarques plus nouvelles oppose fortement l'inspiration centrale de *Roland*, ou de *Guillaume*, et celle de *Garin*. L'auteur de notre chanson ne s'intéresse pas à ses héros (au moins à leur enveloppe corporelle) jusqu'à faire d'eux le centre, le pilier des évocations guerrières. Nous sentons leur présence, nous suivons les vicissitudes de leur sort, mais nous ne pouvons oublier à côté d'eux les autres combattants dont les actions et les sentiments importent presqu'autant que ceux de Garin, Bégon, Pépin, Guillaume, Fromont, Isoré. La multiplication même des personnages de premier plan, leur

---

[28] Vers 212-16, 435-39, 497, 1918-25, 1926-33, 3068-73, 12834-36, 12863-6, 13127-32, 13644-6, 14126, 15046-49, 16530. Dans *Gerbert*, v. 477-80.

[29] Voir aussi Huon contre Fromont (3068-85), Garin contre Isoré (4116-4125), mais les vers 4118-4122 sont une addition de *A*.

[30] L'arme de prédilection semble être « l'espiel », parfois la hache. Les exemples de description sont très nombreux et très peu « clichés ».

[31] En voici quelques-uns ; une liste complète sera donnée en appendice : v. 181, 197, 204, 949, 968, 1640, 1861, etc...

[32] Liste en appendice.

[33] *Ibid.*

caractère presque interchangeable en ce qui regarde la conduite des opérations [34], produisent un dégradé significatif dans le coloris héroïque.

Le motif de la POURSUITE enfin n'est pas sans intérêt. Comme dans *Roland*, il est centré sur le mot « enchaus ». Ce motif, assez rare, est cependant deux fois l'occasion de déplorer la mort d'un héros : Hervis au vers 990, Thierri aux vers 1948-9. L'amertume de la victoire, sa cruauté, l'incertitude d'en avoir vraiment fini sont des nuances plus perceptibles que le triomphe et la joie. Ces nuances se trouvent parfois mêlées comme lors du premier triomphe d'Hervis :

> Hervix les chace qui sor bon destrier sist (v. 524)

Mais le vrai caractère de cet « enchaus » n'est pas visible dans le texte de *A*. Là où l'auteur du texte de *A* conclut son évocation par le vers abstrait et discret,

> Que voz diroie ? toz les ont desconfiz (v. 527)

les autres manuscrits font sonner trois fois en quatre vers le mot « sang », et emploient un terme qui en rappelle la couleur dans le quatrième vers :

> *Sanglente* en est l'erbe et li larris
> Del *sanc* vermel qui des Sarrasins ist.
> *Ensanglanté* en fu li dus Hervis :
> Li brans fu *tains*, la bordure d'or fin. (*B*, fol. 2c) [35]

Ces quatre vers représentent un court motif qui, dans d'autres chansons, est indépendant de celui de la POURSUITE [36]. Ici les deux motifs se trouvent combinés pour amorcer un développement qui va donner à cet « enchaus » tout son sens. En effet, l'insistance du poète sur le sang versé pendant la bataille amène tout naturellement les vers 531-32 :

> Et li dus broche, tant que a l'aigue vint
> Por lui laver et son cheval aussi.

---

[34] Il y a d'éclatantes exceptions, mais le triomphe fréquent de Bégon, et la détresse de Pépin et de Garin laissés à leurs seules forces, ne sont que des indications temporaires et toujours réversibles. Aucun héroïsme n'est à l'abri de faiblesses.

[35] Texte semblable dans *C* (4b), *E* (92d), *F* (4b), *G* (4a), *J* (5a), *M* (6c), *N* (46a, v. 587-90), *P* (5b), *S* (2a), *V* (4d).

[36] On trouve dans le *Charroi de Nîmes*,

> Tant Sarrazin trebuchier mort *sanglant*.
> Tote la terre est coverte de *sanc* (v. 1426)

On connaît le vers célèbre de *Girart de Roussillon* :

> Del sanc quen eis des morz enrubresit (v. 2585)

et on trouve dans *Gormond et Isembart* :

> Tut fu sanglenz e enoschies
> De Sarrazins envermeilliés (v. 339-40)

ce qui se rapproche beaucoup du texte de *Garin*.

Et c'est alors la scène du miracle de la croix noire, qui rappelle la raison d'être de la guerre cruelle entre toutes, et la justifie.

La scène de la blessure mortelle de Thierri est suivie par une scène de caractère essentiellement comique, où Fromont et Bernard, par un « enchaus » un peu tardif, font croire un moment au retour des Sarrasins (v. 1979-1993) [37]. Mais la surprise inquiète des Lorrains à la vue de cette troupe nous révèle le potentiel de traîtrise et de danger que pouvait recéler la poursuite, fatigue supplémentaire dans un petit nombre de chansons (lassitude de Guillaume dans le *Couronnement de Louis*, v. 1207), mais marche triomphale dans la plupart des textes.

Il conviendrait, à ce point de l'énumération des motifs épiques essentiels à toute chanson de geste, d'étudier les procédés servant à présenter les paroles, insultes, discours, plaintes des personnages sur le champ de bataille. Mais la structure et la fréquence de ces motifs sont un des moyens importants de créer et de camper des personnages. Nous réserverons donc jusqu'à la troisième partie l'étude des formules de serments, regrets et prières. Nous venons d'autre part de noter qu'autour des évocations traditionnelles se pressent d'autres notations qui par leur présence, même discrète, même seulement à demi-formulée, changent le sens du tableau qu'on met sous nos yeux. L'angle de vision s'agrandit pour englober des classes sociales que néglige généralement la tradition épique : foules de bourgeois, de paysans, de femmes. Cette curiosité nouvelle ne va pas sans quelque dispersion, mais marque d'un accent qui lui est propre le style de *Garin*. Cet accent se révèle dans l'abondance des motifs non traditionnels, dont certains ont trouvé une forme frappante ; ces inventions récentes sont alors dignes de figurer aux côtés des clichés consacrés par le temps et par l'usage. La rançon de cette variété est une certaine fragmentation sans doute, mais on doit souvent admirer l'habileté de l'auteur à faire valoir ses indications nouvelles par la place qu'il leur donne dans la construction d'ensemble. Le poème rend ainsi un son moins pur et moins éclatant que d'autres chansons, mais s'enrichit d'harmoniques nouvelles.

Un exemple de ce foisonnement de formes inventées, essayées, laissées pour d'autres autour d'un même motif apparaît dans l'évocation de la VUE DE LA FENETRE, motif relevé par M. Rychner, qui remarque d'ailleurs que l'expression n'en est pas bien fixée. Voici ce qu'on trouve dans *Garin* :

> Li seneschax a la fenetre en vint ;
> Parmi la plainne vit chevaliers venir,
> Et les vers elmes flamboier et luisir,
> Vit toz les chanz de chevaliers covrir. [38] (v. 2972-5)

---

[37] Nous avons déjà noté la confusion de la tradition manuscrite à cet endroit (voir la première partie de cette étude, p. 55).

[38] Autres exemples : vers 4622, 4685-6, 9924, 10081-10082, 14896. Dans *Gerbert*, v. 1279.

A côté de cette formule, on en remarque d'autres décrivant à peu près la même attitude :

Apoiez fu l'eveque Lancelins
As granz *fenestres* que firent Sarrasin ;
Contremont Muese a retorné son vis ;
Vit les fumees et les flames issir. (v. 14896-99)

On trouve aussi, dans cette fin de la chanson, des vers semblables où le mot « fenêtre » n'est pas exprimé, mais qui indiquent eux aussi la position de certains personnages embrassant du regard de vastes étendues (vers 10016-18 et 11867). A plusieurs reprises, le poste du guetteur est précisé :

Fromons se sist sor son pont torneïs. (v. 8705) [39]

Lorsque l'action n'est pas située dans le château même, mais en pleine campagne, le motif du guet est caractérisé par le mot « tertre » et le verbe « monter » :

Le tertre monte o chevaliers .ii. M.,
Garde en .i. val, vit les granz os venir,... [40] (v. 3732-3)

Ces variantes du motif que M. Frappier a appelé le PANORAMA EPIQUE [41] n'étonnent guère. La « personnalité littéraire » des auteurs de chansons de geste trouvait là un mode d'expression favori, et on sait le goût des trouvères et de leur public pour les larges paysages.

Dans *Garin le Loherain*, les passages ne manquent pas, tout au long de la chanson, qui évoquent, soit à l'aide de formules répétées, soit dans des vers de frappe originale, de vastes échappées, le site d'une grande ville, la désolation ou les incendies s'étendant à perte de vue :

Mainte fumee a le soir esgardé
Que i faisoient li gloton desfaé ;
A ses François les a li rois mostrez [42] (v. 300-2)

---

[39] Autres exemples aux vers 9856, 14408-9 et dans *Gerbert*, v. 1365. La scène tragique des vers 14408-9 a paru assez remarquable à l'enlumineur du manuscrit *D*, pour qu'il ait conçu et exécuté une miniature la représentant (fol. 91a) : sur fond or, Fromondin en rouge voit venir, sur un beau cheval blanc, le « Gascon » soutenant le cadavre de Guillaume de Blancafort. Le pont levis, percé d'arches, laisse voir des douves bleues.

[40] Autres exemples : v. 1688-89 (« tertre » y est remplacé par « roche »), v. 3668-81, 4619-20, enfin 7326-7, où l'indication est particulièrement intéressante, car Bégon a trouvé ce tertre en pleines Landes ! Est-ce la preuve que l'auteur était mal renseigné sur la géographie de cette région, comme l'a pensé R.Parmly ? n'est-ce pas plutôt la bévue d'un auteur entraîné par la « mémoire professionnelle » ?

[41] *Les Chansons du cycle de Guillaume d'Orange*, t. I, p. 112.

[42] Voir aussi les vers 365, 4010, 8412, et bien d'autres. L'évocation des incendies, feux et fumées, revient d'ailleurs souvent sous une formule simple, peu stéréotypée, mais à des moments bien choisis du récit (v. 16292).

Le poète sait aussi créer cette impression d'espace par des notations auditives : lorsque Fromont, d'abord sûr de son innocence et plein de bonnes intentions, accompagne le corps de Bégon, il prend soudain peur au son des cors annonçant la quête du héros assassiné :

De loing les oit Fromons li posteïs
Qui convoioit le cors, ce m'est avis. (v. 10937-8)

Nous donnerons comme dernier exemple de ces panoramas épiques, la belle scène où Garin va apprendre la mort de son frère. Le duc de Metz souffre alors d'une angoisse inexplicable à la vue du cortège accompagnant la bière de Bégon ; avant même de l'avoir aperçu, il avait ressenti un malaise prémonitoire et s'était assis sous un olivier, dont la présence, surprenante pour nous, mais pleine de sens pour un auditoire habitué aux conventions épiques, souligne la solennité de l'heure :

Soz .i. olive li Loherenz s'asist ;
Molt fu dolenz, ne se pot sostenir,
Environ lui le chevalier de pris,
Les beles dames qui ont sinples les vis.
Il regarda tot le ferré chemin,
Et vit la route parmi le pont venir.
Begon aportent qui en la biere gist.
Et dist Garins : « Je voi la jens venir.
Estrange sunt, foi que doi Saint Denis... » (v. 11394-11402)

Evolution des motifs évoquant des groupes anonymes.

En faisant remarquer la place et l'importance que prennent les divers groupes anonymes dans *Garin*, et l'originalité de cet aspect du poème, nous n'avons pas voulu laisser entendre que les autres chansons ont ignoré les mouvements de masses. Plusieurs motifs traditionnels sont là pour nous le montrer : tels les motifs décrivant la MOBILISATION DES TROUPES, les CONSEILS, les missions des MESSAGERS.

Le premier motif est, dans les autres chansons, bref et précis ; trois ou quatre vers contiennent les chiffres des effectifs, et le nombre de jours nécessaires, ou la dernière date possible, pour rassembler ces troupes. Dans *Garin*, la convocation royale suit à peu près le même schéma [43], mais les indications de temps font défaut et sont remplacées par une liste des provinces engagées dans la lutte. Ces provinces sont souvent choisies aux quatre coins de la France, mais la rapidité et la discrétion restent cependant de règle. Il en va tout autrement quand c'est un grand seigneur qui fait la « semonce ». Là le poète prend soin de détailler minutieusement les noms et les titres des vassaux qui se mettent en route pour aider leur suzerain. Un effort est fait pour donner à ces longues listes un rythme à la fois monotone et superbe, par le martèlement de

[43] Voir les vers 1448-52 ; 2502-5 ; 6688-94 ; 8047-52.

verbes répétés : « mande... a mandé... vint ». Deux « semonces » opposées et pareilles, de Fromont et de Bégon, font bel effet au seuil de la guerre fratricide. Le choix, pour chacune d'entre elles, d'un verbe dominant différent est sans doute voulu [44]. Cet effet plaît au poète qui le répète à l'occasion d'autres convocations, ou listes, et surtout à l'occasion du motif de la DEBANDADE, centré sur la formule :

Chascuns des princes s'en va en son païs [45] (v. 2183)

On sait qu'un des grands problèmes de l'âge féodal était celui des communications, et on ne s'étonnera pas que des motifs aient été créés, ou du moins mis à l'essai, pour faire entrer dans le cadre du style épique la cohorte des MESSAGERS. Le métier (temporaire, souvent bénévolement assumé : v. 9245, 9648) de ces obscurs compagnons des héros est ingrat, dangereux même, mais les élus l'exercent avec ferveur. Les voyages sont longs, précipités, incertains, car il est parfois difficile de trouver le destinataire du message, d'où le retour des premiers hémistiches commençant par TANT LE (CERCHA) : v. 3297 [46] ; la mobilité du roi en particulier est extrême, et un messager, pour parler enfin à Pépin, doit aller de Langres à Paris et de Paris à Laon. A l'arrivée, d'autres dangers se présentent, car le baron qui reçoit le « bref » réagit souvent par une violente colère ou du moins par une défiance hargneuse. [47]

On va voir que deux attitudes contradictoires se superposent généralement dans la réception réservée aux porteurs de messages ; constatons d'abord que ceux-ci se montrent passionnément fidèles à la cause du seigneur qu'ils servent, jusqu'à faire corps avec les nouvelles qu'ils apportent. Ce dévouement leur vaut, de la part de ceux qui reçoivent ces nouvelles, une gratitude qui se marque dans les termes bienveillants de l'accueil : « BIAX AMIS », « AMIS BIAX FRERE ». Une fois même Bégon

---

[44] Pour Fromont : 2900-19 ; pour Bégon : 3414-28 :

v. 2900	semont	v. 3414	i vint
v. 2904	manda	v. 3416	i vint
v. 2905	et a mandé	v. 3418	i vint
v. 2908	manda	v. 3420	i vint
v. 2910	et a mandé	v. 3422	manda
v. 2911	renvoie	v. 3425	si a mandé
v. 2912	mande et mande	v. 3428	i vint
v. 2914	manda		
v. 2916	et a mandé.		

Autres exemples moins développés : 3947-52, 8053-55, 12314-5, 12316, 12621. *Gerbert*, 47-53, 650-55, 661-9, 1951-4.

[45] V. 2172-83, 5516-21, 7037-43. *Gerbert*, v. 147.

[46] Comparer : TANT LE PORSIVENT (v. 1248) ; TANT ONT ERRE (v. 3708) ; TANT I HEURTA (v. 9516) ; TANT LE CERCHA se trouve au vers 830.

[47] Un incident tragique est décrit aux vers 3891-95 :

Desor la table a .j. grant coutel pris ;
Le messagier en vost ferir ou piz...

Cf. *Gerbert*, v. 1321-27.

montre sa compassion pour un malheureux qui vient de fournir une course épuisante, mais qu'il est obligé de renvoyer en mission dès son arrivée :

« Messagiers frere, voz convient a soufrir. » (v. 3464)

Mais ce titre d'amitié est aussitôt suivi d'un avertissement sévère, d'un rappel du devoir absolu qu'est pour le messager le service de la vérité « GARDE N'I AIT MENTI ». Les deux expressions citées se trouvent assez souvent accouplées (exemples en italique) [48]. Parfois, c'est le messager lui-même qui répète ou devance les paroles injurieuses (8873, 9527). C'est bien là un signe de la méfiance des hommes de ce temps pour la parole, ou la lettre, qui peuvent recéler vérité et mensonge. D'ailleurs, Girbert fait son entrée dans le poème par une remarque à ce sujet, où l'on voit se refléter dans « l'enfant » de quinze ans, la mûre sagesse du père :

« L'en puet bien metre mençonge en parchemin. » (v. 11488)

De là aussi, la nécessité, le double besoin psychologique et littéraire, d'entendre répéter mot pour mot les termes du message, particularité du style épique qu'on a parfois attribuée au manque d'invention des auteurs. En réalité, il serait inconcevable de ne pas accompagner de toutes les garanties de forme l'apparition de cet élément fluide et glissant, mais si précieux, qu'est la parole.

On trouve peut-être un témoignage indirect de l'attention extrême qu'on prêtait aux paroles des messagers, dans deux vers de *Garin* et un vers de *Gerbert*, qui semblent accorder une très grande importance au dialecte et à l'accent de ces hommes de confiance :

De Paris vint, bien sera escouté. (v. 1097)

Dans les deux autres exemples, on précise que les arrivants sont nés à Senlis :

« De Senliz, sire, et si sui messagier. »
(*Gerbert*, v. 1473, cf. *Garin*, v. 13112).

Il se peut fort bien que le beau français parlé en Ile-de-France ait prédestiné les hommes originaires de cette région à une mission pour laquelle une diction claire était une précieuse qualité.

Il serait regrettable cependant que ces remarques fissent naître l'impression que le motif n'est ici que le mince déguisement de la réalité du temps ; car la formule fixe et reconnaissable dans la plupart des

---

[48] V. *3320-21**, 3449*, 3464, 4207*, *5060-1**, 5072, 5076*, 5367-70, 7849 (dans d'autres mss. que *A*), *8734-5**, *8801-2* 8859-60**, 8873*, 8888, 8905*, *9503-4**, 9527*, 14791, 15670, 15678, *Gerbert* 1472*, 1493, 1536. L'astérisque indique la formule « GARDE N'I AIT MENTI » ou un hémistiche de même sens. C'est dans *Gerbert* qu'on trouve le seul traître qui se présente dans la cohorte des messagers, celui qui souffle à Fouchier l'idée de ne pas « rendre » Géronville à Girbert (v. 1995-2033).

cas sert à mettre en relief, par son absence ou sa transformation, certaines attitudes des personnages, et contribue par là à leur portrait : à la courtoisie de Bégon, s'oppose vivement la violence de Bernard. L'insulte qu'il décerne au messager « coupable » de mauvaises nouvelles : « Fiz a putain », est banale en elle-même, mais produit un effet de surprise parce qu'elle interrompt le refrain qui signalait l'arrivée du messager : « beau frère, doux ami ». Nous pourrons faire des remarques semblables en étudiant dans la troisième partie le mécanisme des formules de CONSEILS, SALUT, CONGÉ, qui sont loin d'être négligées dans *Garin*, mais se présentent sous une forme un peu floue et se rattachent décidément à la construction des personnages.

Jusqu'ici, nous avons tenté de suivre le développement dans *Garin* de motifs déjà attestés dans d'autres chansons. La première remarque qui s'impose après cette étude est la constatation de l'étonnante vitalité de certains éléments narratifs après un siècle, la survivance de *Roland* à *Garin*, de formules telles que « DEUS ! QUE... », « DEUS ! QUEL... », « DE CO QUI CALT ?... » [49]. La seconde constatation est celle de la liberté avec laquelle l'auteur de *Garin* modèle et transforme les motifs dont il garde la structure d'ensemble. Enfin il faut observer l'apparition de motifs à demi-traditionnels, à demi-originaux, qui correspondent à l'orientation et aux proportions nouvelles de l'épopée, et qui donnent au poème sa tonalité particulière. Tonalité difficile à définir, car elle est faite de contrastes inattendus : des scènes pleines d'enthousiasme se mêlent à de sombres tableaux ; un souffle de jeunesse soulève parfois le récit, qui retombe un peu plus loin dans la monotonie d'épisodes souvent pénibles ou cruels. Nous allons étudier maintenant quelques motifs qui nous paraissent traduire ces oppositions et qui sont intimement liés au sens du poème.

Motifs particulièrement adaptés au sujet de *Garin*.

Nous pouvons les ranger en deux catégories qui se rejoignent souvent : des motifs militaires, et d'autres qui évoquent des groupes sociaux que touche de près la conduite de la guerre. Parmi ces groupes, le plus important, le plus puissant est celui de la famille du héros ou du traître. Le thème du LIGNAGE est évidemment primordial dans la plupart des grandes chansons de geste, mais on observe dans *Garin* un foisonnement de remarques, répétées, formulées et révélatrices qui se rattachent toutes aux devoirs et aux problèmes créés par la naissance. On trouve tout d'abord cette affirmation que la naissance marque à jamais l'individu, en bien certes, et cela est presque sous-entendu :

« Or sai-je bien que cuers ne puet mentir. » (v. 6856)

---

[49] Dans *Roland*, aux vers 1405, 1806, 1840, 1913, 2411.

mais surtout en mal, et l'idée de cette prédestination au mal revient avec une fixité frappante :

« Vos devez bien a nature venir
Que vos isistes des oirs a Poitevins. » (v. 8435-36) [50]

et dans les manuscrits autres que *A* on trouve ce même mot de « nature » dans les reproches cinglants qu'adresse à Isoré penaud un Huon de Cambrai fort irrité :

« Bien le dois faire, de tex gens ies nasquis :
Nature rent que doit, souvent est dit. » (*J*, fol. 24d) [51]

La même idée est exprimée de façon légèrement différente dans les vers 2324-25 :

« De traïson ne vos poez gaitier,
Que votre aiol en fu bien costumier... »,

texte un peu plat que remplace dans d'autres manuscrits l'ironie méprisante de *Garin* :

« Sire Fromont », dit Garin, « par mon chief,
Bien avez fait qui m'avez acointié.
De traïson ne vos puis blastangier ;
Galain votre aive en avez forslignié. » [52] (*D*, 2d)

Ce préjugé du lignage se manifeste dans des épithètes de nature (de « put lin, mervillox lin, franc lin ») et le désir fréquemment avoué de bien s'allier (v. 2685-86). La gloire ou la honte individuelle rejaillissent sur le lignage entier :

« Ne me laissiez a desonor morir ;
Toz vos parages en esteroit plus vil. » [53] (v. 4369-70)

Un personnage tel que Bernard de Naisil, dont nous venons de citer la prière à son fils, semble créé pour menacer de briser à tous moments ces liens de solidarité et de confiance mutuelle que sont les liens de parenté. Là encore, il y a opposition, à travers le cadre du motif, entre les deux camps ennemis. Chez les Lorrains, la conduite et les paroles des membres du lignage attestent constamment la fierté et la fidélité. Un

---

[50] Sur la réputation de malhonnêteté qu'avaient les Poitevins vers 1170, voir l'article de Michel DUBOIS : « Poitou et Poitevins », *Romania*, LXXX, 1959, pp. 243-253.

[51] Sur les leçons très diverses de ce vers, voir en appendice, page 281.

[52] Cf. avec les incertitudes notées plus haut (p. 58), les textes de *D*, *J*, *M*, *O* etc...

[53] Cf. 8365-6-7 et 6825 où Fromont, malgré sa colère contre Bernard (il l'a renié au vers 6681), s'inquiète d'une parole un peu trop violente de Pépin.

exemple entre beaucoup : devant l'aide généreuse qu'accorde Héloïs à Rigaut, le poète s'exclame :

S'aiole fu, ne li pot pas faillir. (v. 12678 et 13237)

Mais lorsque Guillaume de Monclin, plein de confiance en l'amitié de son « chier oncle » (v. 6840), Bernard de Naisil, vient conseiller à celui-ci la soumission à Pépin comme le parti le plus sage, il s'aperçoit bien vite que les liens de parenté ne lui seront d'aucune protection contre la colère du tyran ; il se retrouve en prison :

.iii. jours i fu, ne but aigue ne vin,
Ne ne menja, car on ne li ofri. (v. 6882-3)

Non seulement l'épisode qui commence avec la laisse LXXVII est comparé au siège de Maupertuis :

Renard resanble qu'en la taisniere est mis (v. 6802),

mais le traitement infligé à Guillaume rappelle invinciblement d'autres récits de « renardies ». Le poète a pu ainsi, par allusion, rendre plus inquiétante encore la physionomie de Bernard, que le caractère de son château, avec ses souterrains construits par Jules César (v. 6803-7), contribue déjà à rendre presque diabolique. Cet épisode et d'autres (arrivée de Fromont à Bordeaux, v. 8460-61) montrent l'influence du lignage dans des détails, d'apparence triviale, qui concernent la conduite des opérations. S'agit-il de traverser en armes la terre d'un parent ?

Li dus deffent que nuz rien n'i preïst,
Car il estoit son neveu Auberi. [54] (v. 3652-3)

S'agit-il cette fois d'une scène de conseil ? la sécurité et la gloire du lignage sont invoquées, comme une justification du meurtre :

« Se l'avïons detranchié et ocis,
Le remanant priseroie petit [55] » (v. 7233-34)

Remarquons ici que l'idée du meurtre permis se trouve déjà dans *Roland*, non étroitement liée à la défense du lignage, comme dans *Garin*, mais sous une forme très semblable à celle des vers que nous venons de citer : la construction conditionnelle, et la présence du verbe *ocis* rapprochent les deux formules [56].

Autour des familles de héros se pressent d'autres foules, à peine esquissées, anonymes, mais qu'on ne peut oublier. Disons tout de suite

---

[54] Même formule aux vers 3526, 3604, 4588-9, 14711 ; voir aussi 15697.

[55] Même formule aux vers 2888-89, 14596-99, 14914-15. Dans *Gerbert*, v. 366.

[56] Dans *Roland*, voir les vers 391 et 596-7 ; pour la place que tient ce court motif dans *Garin*, voir l'étude des scènes de CONSEIL dans la troisième partie, p. 248.

que ces courts tableaux n'apparaissent pas sous des formes rigoureusement fixées ; cependant, on les reconnaît facilement au passage grâce à leur brièveté même, à des constructions souvent symétriques (voir les exemples ci-dessous), et au fait qu'ils s'insèrent dans un épisode bien défini : défense d'un château, retour de l'armée, attaque d'une province. Le vers 8749, qui évoque, dans un croquis rapide, le visage multiple de la Renommée :

Il fu asez qui noveles lor dit

est répété exactement sous la même forme au vers 11551.

D'autres allusions aux foules ne présentent pas une identité aussi frappante, mais se ressemblent par le caractère généralement abrupt et condensé de leur apparition :

Li .j. font joie et li autre font cri. (v. 11180)
Lor fiz regretent et lors charnez amis. (v. 7558)

Les divers éléments de ces vers isolés se trouvent groupés dans l'évocation de la foule inquiète, au retour de l'expédition des Vaux de Maurienne :

Chascuns demande novele de son fil
Et de son frere et dou germain cousin.
Sachiez des mors i enforce li cris,
Des vis qu'il ont se sunt molt esbaudis. [57] (v. 2207)

D'autres groupes participent directement à l'action, tels les « mires » (v. 4987, 7514), les bourgeois, dont le jongleur se moque parfois :

Voit les borjois qui demainnent granz cris,
Que il n'avoient mie tex geus apris. (v. 3000-1),

mais dont on reconnaît ailleurs la valeur et la fidélité :

Bien se desfendent li borjois, ce m'est vis. [58] (v. 15903)

La sœur de Garin, Héloïs, reçoit l'aide dévouée des « bouchiers » d'Orléans :

Nes les bouchiers i fait trestoz venir. [59] (v. 7981)

---

[57] Dans ces foules, intéressées aux événements historiques auxquelles elles participent de façon passive, citons la foule des Parisiens venus admirer Blanchefleur.

Toutes les rues enplirent de Paris (v. 5680).

[58] Autres allusions aux bourgeois : v. 3815, 7604, 8113-14, 11598-9, 15416 ; trois de ces exemples sont associés à des expressions où le jongleur se montre : v. 3815 « ne sai », v. 8113 « dont oïssiés », v. 15416 « là oïssiés ». Dans *Gerbert*, v. 1897-98.

[59] Voir aussi mais dans *A* seulement, les vers 8024, 8030, qui manquent dans tous les autres manuscrits.

C'est surtout vers la fin du poème que nous entrevoyons des groupes d'oisifs, foules choisies, élégantes :

Et belles dames et li clerc du mostier. [60]

Remarquons aussi qu'une place de choix est faite aux groupes d'ecclésiastiques en des occasions variées : mariages, négociations, deuils. Nous n'étudierons pas, malgré leur intérêt, ces vers pittoresques, mais qui n'appartiennent pas à un motif, et qui se recommandent au contraire à notre attention par leur caractère isolé, original [61]. Cependant, lorsque le clergé participe à l'enterrement d'un personnage, on voit se détacher un motif, celui du SERVICE FUNEBRE. C'est surtout à propos de l'enterrement des héros que l'on remarque la structure de ce motif qui commence, très souvent, comme la VUE GENERALE DE LA BATAILLE par l'expression-outil « là veïssiez » (ou « qui donc veïst ») :

Là veïssiez mains bons sautiers tenir,
Croiz et reliques et encensiers tenir
Cantent cil moine, lor chant font esbaudir. (v. 4865-67)

Grant luminaire ont environ espris.
Qui donc veïst prevoires revestir,
Et cortois moines les bons sautiers tenir,
Et les vigilles chanterent al marchis [62] (v. 11506-10)

La guerre est présente plus nettement encore dans d'autres formules, brefs fragments qui font passer devant l'auditeur les silhouettes éplorées des veuves :

Dont maintes dames remesent sans mari [63] (v. 218)

— ou qui nous font entendre la plainte des chevaliers las de la guerre :

« Dieus noz doinst pais, trop avons esté ci » [64] (v. 10102)

à moins qu'il ne s'agisse de leur désespoir d'avoir perdu un chef et un protecteur :

Et li dansel que Begues ot norris...
« Que ferons or ? que porrons devenir ?
Ja en nos terres n'oserons revertir,
Nous ne verrons nos moilliers ne nos fiz... » [65]
(v. 10976 et 10979-81)

---

[60] Même groupe aux vers 10716-17 ; voir aussi les vers 10976-78, 11396-7.
[61] Exemples : v. 174, 5645, 7137-8 ; *Gerbert*, v. 504-5.
[62] Voir aussi les vers 10822-3, 11000-3, 15242-3.
[63] Voir aussi les vers 1290, 2128, 9623, 11833, 13471, et dans *Gerbert*, les vers 429 et 2470.
[64] Voir aussi les vers 5456-9, et le beau vers 11712 :
Prïez por pais. Dieus noz i doint venir !
dont Charles d'Orléans développera l'ardeur recueillie.
[65] Il est possible qu'il y ait ici, de la part du copiste de *A*, contamination absurde de deux motifs de lamentation ; car il est bien invraisemblable que les « dansels »
Qui atendoient chevaliers les feïst (v. 10977)
regrettent à un âge si tendre l'éloignement de leurs femmes et de leurs fils.

Mais le groupe le plus lamentable, le plus torturé par la guerre est aussi le mieux représenté : « les vilains », « les ribauz »[66], « la gent menue », « les povres gens », auxquels se joignent parfois, surtout vers la fin du poème où le ton s'assombrit, les femmes et les enfants. On ne peut à propos de ces évocations parler réellement de formules. Quelques mots réapparaissent bien tous les deux ou trois exemples, tels les mots « fuir », « esbahi », mais le dessin syntaxique n'est pas rigoureusement défini. Voici quelques exemples :

Les genz *s'enfuient* qui sunt tout *esbahi* (v. 1133)
Esmaié furent molt les genz dou païs (v. 1207)
Ces pastoriax et [ces] vilains *fuïr* (v. 2979)
La gent menue en furent *esbahi*
Qui trestout perdent ce que il ont norri (v. 6587-8)
La *povre gent* en covient a *foïr* (v. 12627)
Chacent les proies, les vilains ont laidiz
Les *povres gens* ne sevent ou *fuïr*
Car il ne sevent quel part porront garir[67] (v. 14884)

Si nous nous tournons maintenant vers l'ensemble du motif généralement associé à l'expression des tourments qui accablent les petites gens, nous trouvons à nouveau une variété assez grande dans le détail, et peu de stabilité dans le groupement des divers éléments. Une formule stable est celle du commencement de l'attaque :

Lieve la noise et enforce li cris[68]

On la trouve six fois sous cette forme, parfois sous une forme légèrement différente. On rencontre aussi souvent, mais dans des proportions variables, les éléments suivants :

1. le spectacle de l'incendie :
   Vit le feu metre et la flame saillir (v. 2978)
2. le pillage (souvent combiné avec l'élément précédent) :
   Prennent la proie, s'ont partout le feu mis, (v. 7580)
3. la fuite des habitants, déjà citée.

On pourrait sans doute entreprendre une étude technique et historique des passages qui nous décrivent les divers aspects de la guerre dans *Garin* : prise et sac d'une ville, siège d'une ville. Nous pourrons du moins dès maintenant nous interroger, à propos du motif instable de

---

[66] Dans *Gerbert*, au vers 506, les « ribauds » aident les moines à ramasser les morts.

[67] Autres exemples : v. 406, 2950-59, 3589 (dans d'autres manuscrits que *A*), 3857, 7671, 10080, 12812, 13145-6, 14386, 14956-7, 15413-16, 15575, 15869-70, 15901. Dans *Gerbert*, v. 674, 689-92, 736, 2007-8.

[68] V. 1130, 2970, 7582, 14515, 16212 ; *Gerbert*, 473.

l'ATTAQUE sur la valeur de termes techniques qui parsèment le récit, tels les noms des principaux agents de destructions, les « coraors », « ardeors », « fourriers » (v. 2948-49-50).[69] Ces mots ne sont pas empruntés à une langue spécialisée pour leur pittoresque, mais au contraire pour leur banalité terrible. Ils n'ont pas pour fonction de dépayser l'auditeur, mais de lui présenter à l'esprit la succession des opérations qui se déroulent inéluctablement lorsqu'une province est attaquée. Ils transportent avec eux l'atmosphère facilement reconnaissable de la guerre à outrance, l'odeur sinistre de la « terre brûlée », et leur apparition ne saurait rompre le déroulement majestueux du récit. L'effet est au fond le même que celui d'une formule déjà consacrée par l'usage. C'est seulement par un tel détour formel que le réalisme peut trouver place dans la structure et la tonalité de *Garin*. Car nous n'essaierons pas de nier la tendance de l'auteur à évoquer des aspects de la guerre que la tradition n'utilise généralement pas. Respectueux d'une part de la convention épique qui exige la stylisation des éléments destinés à composer le récit, il est d'autre part entraîné par un talent puissant et personnel à insister sur certains aspects de la réalité que le style noble laisserait volontiers de côté.

C'est ainsi que nous apprenons dans *Garin* que le tourment le plus intolérable de la vie du guerrier est le manque de sommeil ; Pépin se plaint :

> « Ainc puis que Begues de moi se departi,
> Ne poi en l'ost reposer ne dormir. » (v. 8935-36)

Et Garin, dans une scène célèbre, reprend avec sévérité Béatris qui ose exprimer ses craintes devant un avenir solitaire ; il évoque amèrement les épreuves à venir, épreuves qui menacent le guerrier et non point la veuve :

> « Moi en estuet les granz estors soufrir...
> Les nuiz veller et lever par matin. » (v. 11573 et 11575)

Huon de Cambrai semble mieux supporter le manque de sommeil que ses ennemis. Assiégé, il harasse les assiégeants par des sorties nocturnes répétées :

> Trois fois la nuit o .iiii. o .v. o .vi.
> Dist l'uns a l'autre : « Felenesse ost a ci,
> Que cis vasaus ne noz laisse dormir.
> Molt set de guerre, diables l'en aprist. » (v. 3175-79)

Et c'est la nuit qu'Isoré, à son tour, va attaquer Huon, et le chasse sans dommage, mais non sans ridicule, de son « verger (v. 4144-4159). Aux

---

[69] Plus paisible, mais également intéressante, est l'apparition des « changeors » du vers 8059, apparition déjà remarquée par Paulin Paris (*Garin*, éd. t. II, p. 115, note 3).

vers 7695-99, c'est Bégon qui fait regretter à ses adversaires l'audace qu'ils ont eue de l'assiéger :

> Sachiez le soir ne les laisse dormir,
> Qu'il les sosprennent et ocient es liz.
> Sovent lor fait les blanz haubers vestir,
> Et tote nuit sor les chevax seïr.

On trouvera des récits de voyage ou d'attaques nocturnes aux vers 230, 315, 2629, 2929, 3165, 3544, 3726, 8453-4, 9076. Mais cette plainte du soldat privé de sommeil ne constitue pas à proprement parler un motif, ou même une formule, le seul mot qui revienne étant le verbe *dormir*, à l'infinitif et au participe, et, naturellement, toujours à l'assonance.

On devine déjà, et on verra encore plus clairement à la fin de la troisième partie, la conclusion générale qui se dégage de l'étude précise des motifs et formules : matériaux indispensables, et donnés dès l'abord, ils n'excluent pas la liberté d'usage. L'auteur de *Garin* sait, comme les poètes du *Roland* ou du *Guillaume*, dérouler la gamme des motifs ; mais il veut les alléger, les renforcer ou les transformer, comme un polyphoniste sait faire un « ricercare » unique d'un thème commun à tous. Il compte sur la réaction de l'auditoire qui reconnaîtra au passage les formules traditionnelles décrivant l'*adoubement* de Guillaume et de Fromondin, après avoir constaté un surprenant laconisme lorsqu'il s'agit des Lorrains. Il sait aussi qu'une oreille habituée aux récits « tous pareils » des jongleurs goûtera la saveur un peu étrange des expressions faiblement clichées, mais toutes parentes, qui évoquent tour à tour les hauteurs de la fenêtre, du pont-levis, du tertre stratégique, ou des amples descriptions du « charroi » qui prolongent dans une grisaille mercantile le motif des chevaliers sous les armes. C'est donc bien dans la composition par motifs qui s'exprime la personnalité du trouvère. Il nous reste à voir dans la troisième partie de notre étude une masse imposante de formules et de motifs, qui croyons-nous, sont orientés exclusivement vers la composition des personnages.

Troisième partie

LES PERSONNAGES

CHAPITRE PREMIER

TABLEAU DES PERSONNAGES

C'était certainement un plaisir très vif que prenait à la lecture de *Garin* le public d'autrefois, sans doute composé en grande partie de chevaliers, qui, exposés aux mêmes périls que les héros de la geste, soumis dans la bataille à des conditions physiques et morales très semblables à celles que décrivait déjà le poème, brûlaient peut-être de l'espoir de s'illustrer aux dépens de l'Anglais, comme Bégon à ceux des Flamands. Mais le lecteur moderne n'a plus les mêmes raisons de goûter un tel texte, et si ce long récit retient encore son attention, et excite parfois son admiration, c'est bien grâce à la qualité des personnages qui l'animent : plausibles et vivants, ils s'imposent au lecteur par la sûreté de leur dessin, dont le trait franc est parfois rehaussé d'ombres inattendues. Pourtant l'inventaire des ressources dont disposent les poètes révèlera un bagage technique modeste, à ce moment surtout de l'évolution du genre, en cette fin du XII[e] siècle, où les procédés de nature musicale n'ont pour ainsi dire plus de vitalité. Cet appauvrissement est compensé dans une certaine mesure par des innovations ; mais celles-ci restent discrètes et peu nombreuses, car les auteurs de talent respectent le plus possible les bornes qu'à fixées à leur art le style épique traditionnel. L'étude du parti que tire l'auteur de *Garin* de cette tradition sera à nouveau l'occasion d'apprécier l'originalité de son esprit et de son invention.

Un exemple bien connu de ces conventions de l'art épique est celle qui veut que le poète étudie ses héros de l'extérieur, réduisant ainsi au minimum la place faite à la psychologie. Dans les plus belles chansons, cette étude psychologique, pour indirecte qu'elle soit, saura être pénétrante, exacte et même subtile. Le succès en ce domaine est rare cependant, car la tâche était malaisée : pour le trouvère, il s'agissait en effet de s'adapter aux exigences d'un style semi-oral, aux conditions matérielles d'une récitation toujours fragmentaire, sans manquer de susciter pour autant, à chaque apparition d'un personnage donné, les réactions qui doivent, en se répétant, assurer son existence dans l'esprit et la mémoire d'auditoires divers. Ainsi que le dit M. Frappier : « Il fallait camper le héros fictif comme sur les planches, comme sur une scène grandiose, donner l'illusion de sa réalité en exagérant sa taille et sa carrure, en répétant son signalement physique, ses attitudes favorites, ses paroles caractéristiques » [1]. M. Frappier montre dans son étude que

[1] J. Frappier, *Les chansons de geste du cycle de Guillaume d'Orange*, vol. I, Paris, 1955, p. 89.

Guillaume d'Orange était un personnage bien campé, dont le public pouvait reconnaître d'emblée la silhouette familière à des détails simples et bien trouvés, tels que « le rire de Guillaume », et le nez « courb » ou « court » du défenseur de Louis ; le critique indique par ailleurs une raison plus profonde de cette réussite, qui est le soin qu'ont eu les trouvères d'adapter le portrait du héros à la conception de son rôle. Guillaume, par ses traits physiques et moraux, semble en effet né pour être le défenseur de la chrétienté qu'un roi faible est incapable d'exalter. C'est l'accord de la personne de Guillaume et de sa mission qui assure à cette belle figure son relief, sa stabilité, sa chaleur communicative.

Mais la caractérisation des héros posait un problème particulièrement délicat à l'auteur de *Garin*, dont l'œuvre ne repose pas sur une idée principale aussi évidente et aussi forte que celle qui est au centre du cycle de Guillaume, ou de la *Chanson de Roland*. Il était en effet difficile d'incarner entièrement et clairement en un héros unique (même pourvu d'un adversaire lui servant de repoussoir), une inquiétude mêlée d'espoir, et une foi mêlée de pessimisme. Comme nous avons tenté de le montrer, le sujet du poème, sujet qui « tend vers le roman » sous son vêtement épique, est le récit du destin tragique d'âmes parfaitement nobles, en lutte constante avec l'injustice de la vie et des hommes, capables d'y résister pour un temps, mais condamnées à voir leur pureté finalement ternie et leur valeur impuissante. A ce thème se mêle l'évocation d'une époque troublée, et d'une société imparfaite qui se défait et qui tend vers un ordre nouveau. Dès lors, la vertu de l'âme héroïque n'apparaît vraiment qu'avec le déroulement des épisodes où elle est mise à l'épreuve. La narration doit donc embrasser une durée considérable, comme doit aussi s'élargir le champ offert aux actions humaines ; par conséquent, les personnages se multiplient en même temps que le théâtre de la lutte s'agrandit.

C'est bien sur une « scène grandiose » que se déroule l'action de *Garin le Loherain*, car cette lutte de deux familles ennemies, c'est aussi la lutte entre le Nord et le Midi. Ferdinand Lot a vu avec raison dans ce thème une des inspirations les plus heureuses de l'auteur de Garin, qui l'a trouvée, dit-il, dans *Girart de Roussillon*. L'idée n'est en effet qu'ébauchée dans ce dernier poème, et elle est « reprise et développée d'une manière magistrale par *Garin le Loherain*. Cette composition qui n'a rien de traditionnel... s'inspire de très près de *Girart de Roussillon* » [2]. On sent chez le poète de *Garin*, le souci constant de créer une œuvre rivale, en beauté et en grandeur, du poème occitan. En ce qui concerne les noms de lieux, l'exactitude qu'on trouve partout dans le texte de notre auteur s'oppose de façon assez frappante à la désinvolture de son modèle, désinvolture qui s'explique bien souvent par les besoins de la rime. Les précisions géographiques, dans *Garin*, sont remarquables par leur quantité, par la précision des itinéraires, par la vraisemblance des temps indiqués pour les parcourir. Paulin Paris s'en émerveillait déjà dans

---

[2] F. Lot, *Etudes sur les légendes épiques françaises*, édition R. Bossuat, Paris, Champion, 1958, p. 96, note 2, et *Romania*, LII, 1926, pp. 257-295.

une note manuscrite qui se trouve à la première page du manuscrit *F* (BN fr. 1582) : « Ce qui rend *Garin le Loherain* digne de l'attention de tous les curieux est surtout le soin avec lequel l'auteur décrit une foule de lieux, de châteaux et de villes anciennes... c'est un véritable trésor pour les antiquaires spécialement avides de détails topographiques ». Pour F. Lot, cette particularité de *Garin* présente plus qu'un intérêt documentaire : c'est un moyen de dater approximativement la chanson. Avant lui en effet, les critiques pensaient que la composition de *Garin* appartenait à des temps très anciens. Mais, dit Lot, « si le fond remontait à une époque reculée, la géographie aurait forcément subi de graves altérations par la suite des temps. Elle n'est si bonne que parce que le poème est en majeure partie une fabrication » [3].

D'autre part, comme nous l'avons déjà indiqué, la localisation si exacte de l'action dans notre chanson constitue une des grandes qualités de l'art du trouvère, qui partage d'ailleurs cette heureuse originalité avec un autre poète, celui de *Raoul de Cambrai* ; mais, dans *Raoul*, le drame se déroule dans un territoire très limité, ce qui donne une valeur et une saveur toutes particulières aux beaux noms du Vermandois et du Cambrésis ; dans *Garin*, au contraire, comme l'a fort bien dit Ferdinand Lot dans l'étude que nous venons de citer, « l'extension géographique de la lutte a donné au poème une bonne part de son caractère de grandeur ». Il est malheureusement difficile d'apprécier exactement cette grandeur, par suite des accidents survenus au dessein primitif dont les manuscrits donnent un reflet déformé et incomplet. Malgré des indications assez nombreuses dans la *Table des noms propres...* de Langlois, on ne peut étudier avec précision l'art du poète en ce domaine sans l'aide d'une liste critique établie d'après tous les manuscrits, travail qui reste à entreprendre.

Il y a cependant un fait que nous pouvons affirmer sans hésitation, c'est que le retour régulier des noms de lieu aide à caractériser les personnages : pas un figurant en effet, si éphémère que soit son apparition, qui ne soit accompagné par son titre, le nom de sa ville ou de son fief ; tous révèlent ainsi immédiatement dans quel parti il faut les ranger. Ce soin à pourvoir tous les personnages d'un signalement complet reflète plus qu'un souci de clarté : c'est aussi la marque d'une certaine conception de la société, que le poète recrée selon sa vision autour des héros. M. R. Bezzola a remarqué sur ce point une différence très nette entre la *Chanson de Roland* et la *Chanson de Guillaume* : « Les noms si nombreux de la *Chanson de Roland* sont là pour nous donner l'impression de cette énorme quantité d'individus qui composent la communauté » ; dans *Guillaume*, où les héros sont entourés de comparses sans figure, « ils seraient un contresens » [4]. La tonalité d'une chanson vient en partie de cet

---

[3] F. Lot, *Etudes d'histoire du Moyen Age dédiées à Gabriel Monod*, Paris, 1896, pp. 201-220.

[4] R. Bezzola, « De la *Chanson de Roland* à *Raoul de Cambrai* », dans *Mélanges de Philologie romane et de Littérature Médiévale offerts à Ernest Hoeppfner*, 1949, p. 202.

équilibre entre héros et comparses. Il y a de semblables oppositions entre les vitraux de cette époque : à Chartres, dans le vitrail de Charlemagne, s'agitent et se répondent des figures nombreuses et de dimensions modestes, combattants qu'on reconnaît à la couleur des armures, rois et saints que désignent leur auréole et leur couronne : mais à St-Pierre de Poitiers, la *Crucifixion* suspend entre ciel et terre ses grands personnages, acteurs peu nombreux en qui se concentre tout le drame.

Les trouvères et les artisans du vitrail ont en somme un problème commun de composition, car il leur faut peupler une grande surface tout entière dans le même plan, et leurs ressources d'exécution ne sont pas sans ressemblances. On sait que le maître verrier dispose de trois principes : le dessin, la couleur et la lumière [5]. Or, au cerne de plomb qui dessine les saints et les rois de vitrail, correspond assez bien dans l'épopée le jeu des épithètes attachées aux personnages, et des brefs commentaires que le récitant leur consacre parfois. Les « couleurs » seraient les procédés d'essence dramatique ou poétique qui servent à révéler la personnalité des héros : la fréquence des scènes qui leur sont consacrées, leur rôle dans celles-ci, la forme des motifs qui leur sont affectés, le retour de certains vers ou de certains rythmes. Enfin, comme le créateur du vitrail doit se soucier des effets produits par la lumière et l'ombre, qui, changeant de place selon les heures du jour, font étinceler brièvement un manteau royal pour le couvrir de cendres un peu plus tard, le poète lui aussi doit apporter ses soins à la distribution des épisodes qui mettent en scène un personnage essentiel. Il convient, par exemple, que la démesure de Bégon ne se manifeste pas trop tôt, et que la figure de Garin, si pleine d'éclat au début et à la fin du poème, ne fasse plus que jeter des feux intermittents pendant les épisodes où la valeur de son cadet captive les regards de tous.

C'est dans cette optique que nous allons interroger le texte. Nous commencerons par donner un tableau des personnages, qui permettra de voir comment le poète a distribué les rôles, quels effets il a tirés de leur importance respective, comment il a utilisé le « personnel » traditionnel de l'épopée. Il sera alors possible de constater des plans, des niveaux divers, dans la force et la qualité de ces créations. Après avoir vu comment il a disposé en « champs » de relief et d'éclat différents ses héros, comparses et figurants, après ce coup d'œil ensemble, nous étudierons en détail les procédés qui ont permis à l'auteur de faire vivre les figures les plus attachantes : le dessin d'abord, tracé tout extérieur, fait d'épithètes, de constructions, de commentaires réservés à certains personnages ; puis le modelé et la couleur que leur donnent la place et le mouvement des scènes où ils apparaissent, scènes souvent composées d'une série de motifs traditionnels. L'étude qui restera alors à faire ne relève plus exclusivement du style oral, mais bien du style des œuvres destinées à la lecture ; en effet, comme nous l'avons déjà dit à propos de la composition,

---

[5] Cette comparaison nous a été suggérée par les travaux de M. Norbert Dufourcq ; voir en particulier *L'Orgue*, collection « Que sais-je ? », P.U.F., n° 276, 1948, p. 15.

le récit de *Garin* ne prend toute sa valeur que si l'on embrasse du regard son mouvement d'ensemble et l'entrecroisement de ses lignes.

La tradition manuscrite.

Mais, si les divergences des manuscrits altéraient déjà quelque peu la ligne générale de la chanson, elles embrouillent encore bien plus les questions qui se posent à propos des personnages. Le manuscrit *A*, à cause du remaniement qu'il a subi, aggrave encore les difficultés que soulève habituellement la diversité de la tradition manuscrite. Ce texte, rendu accessible à tous par l'édition de Miss J. Vallerie, nous force à appeler sans cesse contre lui le témoignage de toutes les autres versions qui pourtant sont souvent bien loin de s'accorder entre elles. Voici quelques exemples des infidélités de toutes sortes que commet le remanieur responsable du texte de *A*.

Un changement assez anodin, mais révélateur, porte sur l'ordre d'entrée en scène des personnages : dans *A*, Bernard de Naisil participe à deux scènes (v. 709 et v. 1324-26) d'où il est absent dans tous les autres manuscrits qui donnent ces scènes. C'est déjà prendre des libertés plus graves que d'altérer la personnalité de l'abbé LIETRI de Saint-Amand en l'appelant HENRI, et en lui retirant son illustre naissance ; dans *A*, l'abbé « HENRI » a pour frère un certain Herbert (v. 10877), alors que les autres manuscrits font de lui un frère d'Auberi le Bourguignon : voir en particulier les manuscrits *D* (69b), *G* (81d, 82a, 88c, 89b), *M* (81a, 87c, 88b, 89b, 93b), *P* (81a, 87c, 87d, 88b, 89b, 93b), *S* (54b), *V* (72b, 73a, 78b, 79b). Enfin s'il arrive au remanieur d'inventer un prénom pour terminer un vers (et souvent pour remplacer un vocable qui l'embarrasse), il lui arrive bien plus fréquemment de raccourcir une liste trop longue. Ces accidents se trouvent, il est vrai, dans tous les manuscrits en proportions variées, mais l'habitude fâcheuse du remanieur de *A* est de s'efforcer de cacher ou de justifier son erreur par des explications de nature aussi fantaisiste que leur ton est péremptoire. Ainsi les infidélités, confusions, contradictions ont beau ne porter souvent que sur un point de détail, elles entraînent parfois des efforts de justification erronés, ou des incertitudes bien plus graves que n'était l'inexactitude primitive ; on verra que le résultat de telles libertés a été d'embrouiller à l'extrême les questions qui se rattachent à deux personnages énigmatiques : le « vilain » Hervis, et Thiébaut, le meurtrier de Bégon, tous les deux dits « du Plasséïs » [6].

Les libertés que prennent les remanieurs avec le texte semblent souvent excessives à notre goût. Pourtant, il leur arrive rarement de détruire

---

[6] Pour donner tout de suite une idée du zèle intempestif de *A*, signalons seulement que les vers 422-27 et 5534-46, qui semblent résoudre toutes les incertitudes à propos d'Hervis, sont de pures fabrications de ce manuscrit. A propos de Thiébaut, *A*, qui indique bien qu'il s'agit du *frère d'Estormi* (v. 7214, 10471) néglige les épithètes que les autres manuscrits accolent à ce dernier nom : Estormi de Borges « le guerrier » (*D* 58b, *G* 79a, *P* 78c) et « le fier » (*M*, 78c et *S*, 50d).

complètement l'harmonie primitive d'une figure qui reste cohérente et vivante, mais qui paraît de ton plus vif ou plus terne que la copie qu'en donnent d'autres manuscrits. On ne s'étonnera pas de voir le manuscrit *A* nous réserver ici les surprises les plus nombreuses. On verra combien il était facile par de menues retouches d'apporter des changements considérables aux caractères de Blanchefleur, de Garin et de Bégon.

Nous dirons pour conclure qu'une étude d'ensemble de la tradition manuscrite révèle non seulement la personnalité et les tendances esthétiques des remanieurs, mais aussi la trace encore visible de l'existence d'un modèle commun. Ces textes variés semblent bien tous, en effet, essayer de se conformer à un dessin original, et tout se passe comme si un seul esprit, une seule volonté avaient fixé d'avance les grandes lignes de la composition et monté les rouages à la fois solides et délicats qui font mouvoir les nombreux acteurs du drame.

Tableau des personnages.

Ferdinand Lot, dans son étude sur « L'élément historique dans *Garin le Loherain* » regrettait déjà de ne pas posséder une table critique des noms propres que contiennent les diverses versions du poème. Nous ne pouvons ici que joindre nos regrets aux siens. La *Table des noms propres*... de Langlois, toute précieuse qu'elle soit, est en effet bien loin d'être complète, et, pour les noms contenus dans *Garin,* s'appuie sur l'édition de Paulin Paris ; celui-ci n'hésitait pas à supprimer les vers qui lui paraissaient sans intérêt, ou bien se mettait à suivre sans en prévenir le lecteur, la leçon d'un manuscrit autre que celui qu'il avait suivi jusqu'alors. Sans prétendre accomplir un travail qui compense ces déficiences, nous essaierons de vérifier les points importants ou litigieux dans la plupart des manuscrits, donnant ainsi des indications assez nombreuses pour faire apparaître les caractères de l'art épique à travers les fluctuations des noms de personnages dans *Garin le Loherain.*

Une table n'est d'ailleurs pas absolument suffisante, car les personnages anonymes sont souvent fort intéressants et nous n'aurons garde de les oublier, tant il est vrai que l'auditeur qui reconnaît au passage le nom de Salomon de Bretagne, garde cependant une image plus vivante du serviteur qui parvient à prévenir Bégon au milieu de ses ennemis, (v. 3379-3398) ou de la femme d'Eudon de Grantcey, touchante messagère dont nous ne savons même pas le nom (v. 3782-809).

La pyramide des trois cents personnages de *Garin* s'élève en trois paliers : au sommet les héros et leur entourage immédiat : puis viennent les personnages secondaires qui, malgré leur rôle dans certaines parties du récit ne vivent pas aussi intensément que ceux du premier groupe ; à la base enfin, la foule des comparses, figurants, ou même personnages qui ont leur nom et leur place dans l'histoire et dans la légende, mais que l'auteur n'évoque que brièvement et pour remplir un rôle spécifique.

L'auteur veut présenter avant tout un quatuor de héros : aux deux fils d'Hervis, GARIN et BEGON, sont unis par l'amitié et la communauté de l'éducation et des premières aventures, ceux d'Hardré, FROMONT et GUILLAUME DE MONCLIN. Mais alors que les trois premiers sont vraiment des personnages de tout premier plan, le quatrième ne réussira jamais, malgré les efforts de l'auteur pour mettre en lumière sa valeur et l'esprit retors qui l'anime, à nous paraître aussi réel que Garin, Bégon ou Fromont. La symétrie se trouvera cependant rétablie et le nombre quatre triomphera grâce à l'intéressante figure de celui qui se trouve, bien malgré lui, remplir le rôle d'arbitre entre les factions rivales, le roi PEPIN, fils de CHARLES MARTEL. Les protagonistes appartenant à la génération de ce dernier préfigurent en quelque sorte les fils dans le prologue de mille vers : HERVIS DE METZ et CHARLES MARTEL, héros pleins d'audace, sont des compagnons inégalement heureux, mais également valeureux dans la bataille. HARDRE DE LENS qui représente le parti des Bordelais est déjà le conseiller peu sûr, mais dont les dérobades sournoises sont compensées par des mouvements de belle générosité. A cette génération, bien que moins importants, appartiennent aussi MILON DE BLAIVES, oncle de Pépin, père indulgent d'AELIS et BEATRIS, qui quitte rapidement la scène du récit en entrant en religion après le mariage de ses filles, et THIERRY DE MAURIENNE, père de BLANCHEFLEUR, qui disparaît prématurément et tragiquement.

Ainsi les jeunes héros lorrains se trouvent forcés d'affronter la vie sans l'appui et le réconfort que leur aurait apportés la présence à leurs côtés de leurs aînés. Le poète n'a cependant pas fait totalement table rase quand Garin et Bégon entrent en scène. Un des survivants de la génération précédente est ANSEÏS de COLOGNE, qui est présent dans toutes les parties du poème (il sera même présent dans *Gerbert* !) ; c'est à lui qu'Hervis va demander aide contre les Sarrasins ; c'est également un appui financier que cherche Garin auprès de lui à la fin du poème. Le roi de Cologne, « le meschin » dans le prologue (v. 902), semble d'abord destiné à s'opposer au personnage de Pépin ; alors que le roi de France, totalement soumis à l'influence de ses mauvais conseillers, vient d'abandonner aux dangers qui le menacent son vassal deux fois fidèle, Anséïs sait donner son appui à un héros aussi valeureux. Il est vrai que la transaction entre Hervis et le roi revêt le caractère d'un marchandage, et que la mort du Lorrain sera prétexte aux Allemands pour dépouiller les orphelins. Mais Anséïs n'est même pas destiné à devenir un véritable traître : ce début de caractérisation tourne court. A la fin de *Garin*, Anséïs ouvre obligeamment ses coffres ; il est, plus que jamais, le « riche roi », et accorde au fils d'Hervis l'aide que Pépin, une fois de plus, lui avait refusée. Ce personnage n'est au fond qu'un témoin des proportions de la geste, un jalon du temps et des êtres qui passent.

Le deuxième personnage qui semble légué par la génération du prologue à celle de *Garin* proprement dit, est HERVIS « LE VILAIN ». Ce personnage est mentionné dans tous les manuscrits, mais un seul tombe d'accord avec *A* sur certains détails de sa naissance. *A* rend l'origine d'Hervis très claire, trop claire, avec les vers 422-26, mais nous avons

déjà dit qu'il s'agissait d'une invention absolument particulière à *A*. Au vers 664, nous trouvons une précision que donnent tous les manuscrits :

Dejoste lui fu ses filluez Herviz,

mais seuls *A* et *N* ajoutent :

Ce fu li peres al vassal Rigaudin (*A*)
Ce fu li peres Rigaut del Plasseïs (*N*, v. 810, fol. 46e)

B, *C*, *E*, *F*, *G*, *J*, *M*, *P*, *V* [7] donnent

Ce fu li peres *Hervil* dou Plasseïs.

Il n'y aurait donc pas identité entre l'Hervis du prologue, et l'Hervis du corps du récit, qui serait lui-même le père de Rigaut [8]. Les personnages portant le nom d'Hervis sont donc peut-être au nombre de trois et non de deux [9]. Le flottement que nous venons de signaler dans la tradition manuscrite nous empêche de conclure avec certitude sur l'intention du poète : cette intention était-elle de séparer les prouesses des pères et celles des fils, laissant à ceux-ci le soin de prouver leur valeur sans l'aide de l'expérience paternelle ? ou bien a-t-il voulu laisser à Hervis le vilain, filleul du duc de Metz, le soin de transmettre cette précieuse expérience, reste du passé glorieux ? Nous ne saurions répondre avec certitude à cette question, mais nous penchons pour la première solution, d'autant plus que nous constatons par ailleurs une nette opposition entre les alliances et les forces armées sur lesquelles peuvent compter les deux partis.

Du côté des Bordelais en effet, on remarque qu'Hardré vit assez longtemps pour guider les jeunes héros et Pépin dans leurs premières décisions et leurs premières expéditions. C'est lui qui conseille à Pépin de « recueillir » Garin et Bégon à sa cour, quitte à se repentir bientôt après d'avoir protégé des rivaux si puissants bien que si jeunes (v. 1042-43 et v. 1062). C'est lui qui rend Metz à Garin ; on sait son rôle, celui d'un personnage presque tout puissant à la cour, lors de l'affaire des Vaux de Maurienne ; et enfin on se rappelle qu'il est un des plus dangereux adversaires des Lorrains lorsqu'éclate la première bataille à la cour. Il y périra (v. 2412-15), mais sera dignement remplacé par son frère BERNARD DE NAISIL, incarnation de tous les vices qui caractérisent la « geste Alori », personnage doué d'une vitalité, on serait tenté de dire d'une virulence, bien supérieures à celles de la jeune génération, et surtout de Fromont.

---

[7] *B* (2f), *C* (5b), *E* (94c), *F* (5b), *G* (5b), *J* (6a), *M* (7c), *P* (6c), *V* (5d).

[8] Cette génération supplémentaire n'est pas absolument impossible dans la chronologie élastique des chansons de geste. Les vers 5548-49 :

« Plus estes riches si con moi est avis,
Que vostre peres qui soëf voz norri... »,

confirment peut-être l'existence d'une tradition qui voulait que Rigaut fût issu d'une lignée de vassaux dévoués à la cause des Lorrains.

[9] Voir page 211.

Il est vrai qu'on nomme au cours du récit et à plusieurs reprises deux oncles de Garin et de Bégon, l'évêque HENRI DE CHALONS, frère de leur père, et THIERRI D'ALSACE. mais ceux-ci restent bien pâles en comparaison de Bernard. Leurs fragiles silhouettes ne provoquent chez les remanieurs que la tentation de jouer sur leurs noms. Ainsi *A* (v. 752), *B* (fol. 3e), *C* (fol. 5c), *O* [10], appellent AUQUENTIN l'évêque de Châlons, alors que les autres manuscrits, dans le vers correspondant au vers 752 de *A*, disent simplement :

A Chaelons, a son frere, la vint [11]

Un peu plus loin, aux vers 1011-1016 où presque tous les manuscrits donnent à ce frère le nom de Henri, *A*, *B*, *C* se gardent de nommer alors « l'évêque » en question. Remarquons que le mot « Henri » n'est clair que dans *F* (7b), *S* (3c), *V* (7d), et que *M* (10a) et *P* (9a) donnent Hervis ; mais cette faute commune aux deux manuscrits anciens du groupe lorrain semble pouvoir s'expliquer par une étourderie. Nos doutes sont d'ailleurs levés à la fin du poème où tous les manuscrits, y compris *A*, *B*, *C* et *O* nous parlent des services rendus à Garin, et à Bégon, par l'évêque Henri « de Chaelons », leur « oncle » (v. 11514-16) [12]. C'est bien donc l'ensemble des manuscrits qui donnait la bonne leçon dès le prologue, *A*, *B*, *C* et *O* offrant ici la leçon divergente Auquetin - Anquetin. Thierri d'Alsace [13] se trouve également entraîné dans un cercle de métamorphoses partielles assez surprenantes. Il apparaît assez tard dans le récit transmis par *A*, où il a manqué son entrée à cause du désir du remanieur de terminer ce passage sur la figure du « bon vilain » Hervis ; mais les vers 1676-8 ne figurent que dans *A*. D'autres manuscrits de la meilleure tradition s'accordent à nommer Thierri d'Alsace pour clore la liste des chevaliers envoyés en reconnaissance par Garin aux vers 1671-75 :

« Et mon chier oncle des Monts d'Ausai Tierri. » (*F*, fol. 11a)

Ce vers se trouve dans *M* (15a), *N*, *S* (6b), et avec des inexactitudes diverses dans :

G (12c) : « Et mon chier *frere* des Monts d'Ausai Tierri »
J (13d) : « Et mon chier *oncle* du Mont de Saint Tierri »
V (12a) : « Et mon chier *oncle* Tierri de Saint Quentin. »

---

[10] Dans *O*, le passage en question manque. Mais au folio 15b, on trouve la variante qui suit pour le vers 3239 de *A* :

Letré l'avoit ses oncles Anquetins,
A Chaalons ou .VII. ans le norri.

[11] *F* (5c), *G* (5d), *J* (7a), *M* (8a), *Q* (3b), *V* (6b) ; *P* (7a) donne : « chez son *peire* s'en vint », mais plus tard, parle du même personnage en l'appelant l'« oncle » de Garin et Bégon.

[12] Même texte dans *C* (69a), *D* (66c), *G* (87a), *M* (86b), *P* (86b), *S* (55a), *V* (77a). Voir aussi, plus loin, les vers 12039 = *D* (70d), *G* (91b), *M* (90b), *P* (90b), *S* (57d), et 12209 = *G* (92d), *M* (91c), *P* (91c), *S* (58d).

[13] D'après Lot (*L'élément historique...*) il s'agit de Thierri V le vaillant, sire de Vaudémont, et duc de Lorraine (1070-1115), fils de Simon d'Alsace.

Mais *B* (5c), *E*, *M* (15a) et *P* (14a), donnent une troisième leçon en présentant un Thierri qui est le frère de Do le Veneur :

« Le veneor et son frere Thieri. » (*M*, 15a)

Ce frère de Do est Hervis dans *F* (11a), *G* (12c), *N* (51f), *S* (6b) et *V* (12a). Les confusions produites par l'identité incertaine d'Hervis « le vilain » aboutissent ici à un désordre qui facilite par ailleurs le classement des manuscrits. Thierri d'Alsace apparaît officiellement dans le texte de *A* au vers 7807, et dès lors la fréquence de sa présence est la même que dans les autres manuscrits. Nous avons vu que deux manuscrits (*J* et *V*) ne semblaient pas très bien connaître « les monts d'Ausai », c'est-à-dire le versant alsacien des Vosges. Il arrive à *A* de se tromper aussi sur ce nom, en donnant : « Mont Essai » à 7807, 9061 ; « Mont Essor » aux vers 14663, 14724, 15021, 15236 (ce qui est plus intéressant, car on peut conclure de ce détail que le scribe connaissait *Renaut de Montauban*), et la forme correcte seulement dans l'exemple final (v. 15615) [14].

Une autre opposition se dessine lorsqu'on dénombre les enfants d'Hervis et ceux d'Hardré ; la postérité du Lorrain comprend deux fils et sept filles ; chez les Flamands, les proportions sont inverses : deux filles (que Fromont propose en mariage à Garin et à Bégon au vers 5926 :

« J'ai .II. serors qui molt ont clers les vis »,

et auxquelles Blanchefleur fera allusion au vers 7052), et sept fils. Ces derniers jouent des rôles d'importance fort variable : voici leurs noms par ordre d'intérêt décroissant : FROMONT DE LENS, GUILLAUME DE MONCLIN, AIMON DE BORDEAUX, GUILLAUME DE BLANCAFORT, GUILLAUME LE COMTE AS POITEVINS, FROMONT DE BOULOGNE, FROMONT DE LA TOR D'ORDRE. On remarque dans cette liste les prénoms triplés [15] : trois Fromont, trois Guillaume, qui montrent sans doute que cette organisation par symétrie inverse des deux familles rivales est une idée tardive, un embellissement obtenu à peu de frais, d'effet assez heureux d'ailleurs, car la répétition des prénoms engendre l'image d'une hydre aux têtes semblables et renaissant toujours. De façon bien plus générale, on remarque une grande différence entre le soin, l'amour du détail qui président aux indications de la généalogie des Lorrains, et le manque d'invention, le vague voulu qui règnent du côté des Bordelais. C'est ainsi qu'on ne trouve mêlé aux noms de cette âpre et sombre « geste Alori » qu'un nom de femme ; c'est HELISENT DE PONTI, qui épouse Fromont.

---

[14] Et dans un vers qui bouleverse la chronologie de l'œuvre entière, à propos de la fondation de l'abbaye de Gorze qui joue un rôle important dans toute la fin du poème :

.j. abeïe qui fu dou tanz antif,
Si la fonda des Mons d'Ausai Tierris.

[15] La remarque a été faite dans l'introduction de l'édition Monges (*Garin le Lohérant* according to ms *N*), p. 41. L'éditeur attribue ces répétitions au goût du poète pour l'effet sonore qu'elles produisent.

Les conséquences de ce déséquilibre dans la composition des deux familles apparaissent à la génération suivante. Garin et Bégon seront entourés d'une foule de neveux, et l'on sait la prédilection traditionnelle des héros d'épopée pour les fils de leurs sœurs. Leur descendance directe, leurs trois fils, GIRBERT [16], HERNAUT, GERIN s'opposeront au seul FROMONDIN [17]. Sans doute le poète veut-il, par ces proportions, indiquer le sens du conflit : les frères lorrains désavantagés au début du poème par rapport à leurs adversaires, trouvent bientôt des renforts dans leur lignage qui apparaît ainsi tourné tout entier vers l'avenir, alors que celui de Fromont diminue à mesure des batailles meurtrières : « or avons mains amis » (v. 9320, v. 14467).

Certains des personnages que nous venons de nommer appartiennent à un niveau déjà secondaire ; parfois même, ils sont de simples figurants. L'homogénéité apparente que leur donne la parenté recouvre des succès variés en ce qui concerne la vie et le relief. Girbert atteint à une certaine valeur personnelle, mais Gérin et Hernaut ont peu de consistance. Egalement insignifiants sont les neveux de Garin : on dirait que la naissance, l'occasion, le nombre les dispensent d'être autre chose que des auxiliaires fidèles, toujours prêts à intervenir au moment opportun. On ne distingue guère l'un de l'autre HERNAÏS D'ORLEANS qui sauve la vie de Garin au début du poème, et AUBERI LE BOURGUIGNON qui en fait autant à la fin. HUON DE CAMBRAI est le seul de ces neveux qui sorte un peu de l'ordinaire, mais on verra bientôt que tous les efforts faits pour le mettre sur le même plan que les héros n'ont pas réussi à faire de lui autre chose qu'un personnage d'appoint. Plus minces encore sont les rôles de GAUTIER DE HAINAUT (ou l'ORPHELIN), ORRI L'ALLEMAND, EUDES D'ORLEANS, HUON DU MANS, GARIN DE DREUX, de GEOFFROI d'ANJOU et SALOMON DE BRETAGNE, enfin. De faible valeur, si on cherche à les étudier individuellement, ces personnages ne sont cependant pas inutiles, ni négligeables en tant que groupe : s'ils ne se détachent guère du fond de la tapisserie, ils contribuent cependant à la richesse et à la chaleur de son coloris, un peu comme les Aymerides dans la geste de Guillaume.

Il est parfois surprenant de voir combien peu le relief et la vie d'un personnage sont proportionnels à l'importance de son rôle dans le déroulement du récit : ainsi BAUDOIN DE FLANDRES, très grand seigneur qui

---

[16] Les manuscrits donnent le nom du fils de Garin sous deux formes : *Girbert* (*F*, 71 ; *G*, 92, 131 ; *I*, 47b ; *M*, 126c, 132c ; *P*, 90c ; *V*, 113) et *Gerbert* (*M*, 91c ; *S*, 58b). On voit qu'un même manuscrit (*M*) donne les deux formes à la fois. La forme *Girbert* semble un peu plus fréquente et nous l'avons adoptée. Mais nous respectons la forme *Gerbert* pour le titre de l'édition de Miss Pauline Taylor.

[17] Fromont a bien d'autres fils, mais de naissance illégitime, semble-t-il. A l'occasion du meurtre de son « bâtard » Jocelin (v. 6154), la lamentation de Fromont nous apprend la mort d'autres fils qu'il a eus de la même mère : « XXX en avoit, n'en sunt que XV vif » (v. 6161). Plus tard, on ne nous parle des fils de Fromont que pour nous apprendre qu'ils succombent aux coups des Lorrains : il en meurt quatre aux vers 12842-43, quinze au vers 15441 ! Voir plus loin, p. 209, la question des deux Fromondin que connaissent *I* et *N*.

donne sa sœur à Fromont, reste une figure froide, mais dans le même épisode, DROON D'AMIENS est une création savoureuse. Il semble bien tout d'abord n'être qu'un intermédiaire, venu à point pour réconforter Fromont qu'accablent la mort de son père, sa disgrâce à la cour, et la perte de Soissons ; mais sa vivacité, sa bonhomie, son aisance dans la tromperie font regretter qu'il n'ait plus l'occasion de reparaître. FAUCONNET, fils de Bernard de Naisil, bien qu'auteur du célèbre « couplet » sur le château de Naisil [18], est un personnage aux contours indécis, alors que le loyal, le rancunier, le naïf ISORÉ resterait dans le souvenir des auditeurs, même s'il n'était la victime à la fois de sa parenté et de Bégon. Voici pour terminer, deux exemples de personnages secondaires inégalement réussis : RIGAUT, fils du vilain Hervis, semble sortir de l'ombre un peu trop à point pour servir d'adversaire à Fromondin, mais tout de suite, il s'impose comme une création originale et une figure puissante. Par contre, THIEBAUT DU PLASSEÏS, frère d'Estormi de Bourges, n'a aucune réalité, bien qu'il trempe par deux fois dans une tentative de meurtre contre Bégon. Nous reprendrons l'examen de ces divers cas, lorsque nous essaierons de dégager, en étudiant le style de *Garin*, les procédés qui peuvent donner du relief aux personnages et parfois leur insuffler la vie.

Comparses et figurants.

L'entourage immédiat des héros fournit une quarantaine de noms, parmi lesquels on peut en citer une douzaine, qui sont bien ceux de protagonistes. Nous avons jusqu'ici, pour plus de clarté, nommé ensemble les personnages qui appartiennent à un même groupe familial, mais nous avons été obligés de convenir que tous ne s'imposent pas également au souvenir du lecteur ou de l'auditeur. Au niveau où nous nous trouvons maintenant se presse une foule de figures dont les noms, lorsqu'ils sont indiqués, apparaissent parfois dans un seul vers ; le seul procédé de classement possible est la distinction de groupes déterminés par la classe sociale, ou la participation commune à certains épisodes : saints et païens, « hôtes », médecins et chambellans, le clergé, les femmes et les jeunes filles, deux personnages qui se trouvent tous deux, mais pour des raisons bien différentes, au ban de la société, le sympathique Galopin, l'inquiétant Foucaud, enfin « les batailles » de chevaliers qui combattent aux côtés de leurs seigneurs.

---

[18] *A* v. 4338-42 :

« Se je tenoie l'un pié en paradis
Et l'autre pié ou chastel de Naisil,
Je osteroie celui de paradis,
Et enteroie o chastel de Naisil
Et mes amis retenroie entor mi. »

La version de *A* n'est pas la mieux frappée de celles que nous donnons en appendice.

A. Païens et saints.

Le poème s'ouvre sur l'opposition entre les païens et des saints qui sont à la fois victimes et vainqueurs de ces ennemis cruels ; dès le vers 3, l'auteur évoque l'arrivée en France des mécréants et le cortège de destructions et de souffrances qui accompagne leur marche sur Reims et Paris (vers 6) ; au vers 7, commence le bref récit du martyre de St Nicaise, St Memmie et St Maurice mis à mort avec leurs compagnons, tous chevaliers, dont le nombre s'élève à sept mille (les manuscrits tombant pour une fois presque tous d'accord sur ce chiffre). Mais dès lors, la situation est retournée : après le vers 11 qui marque le point culminant de l'invasion, deux vers annoncent le « commencement » de la « chanson », c'est-à-dire de l'œuvre que le poète a tirée des éléments historiques qu'il utilise ; le sens qu'il leur donne est exprimé par le ton et la place du vers 14, où l'on voit Charles Martel se faire, contre tout espoir humain, le champion de la chrétienté :

Karles Martiax ne le pot consentir.

Nous apprenons aussitôt après le dénuement des chevaliers et leur infériorité numérique. Mais un lien implicite est déjà noué entre le sacrifice fécond des martyrs et l'initiative du roi dont le courage apparemment absurde est cependant béni de Dieu (v. 29), et finalement vainqueur de tous les obstacles, y compris celui que constitue la mauvaise volonté d'un clergé hypocrite et trop riche (v. 94-99). L'importance de la mort des trois saints dans le domaine spirituel apparaît plus clairement dans *E F J M N P V* que dans *A B C O S* ; après le vers 11, on devrait en effet trouver celui-ci :

Onques nus d'ex vers aus coup ne feri

qui évoque le sacrifice volontaire de leur vie que font les « vrai martir » [19].

---

[19] Le flottement est plus grand et plus déconcertant dans la transcription des noms des trois saints. Dans la majorité des manuscrits, il s'agit de St Nicaise, St Memmie et St Maurice, dont le martyre est en effet noté dans l'*Historia ecclesiae remensis* de Flodoard, comme l'a montré A. Eckhardt, *Mélanges d'histoire littéraire générale et comparée offerts à F. Baldensperger*, 1930, I, pp. 220-21. Un autre martyr que cite Flodoard est St Leu que l'on retrouve un peu plus loin dans le texte de *Garin* (v. 373, 630, où il apparaît comme un vassal d'Hervis). Il meurt au vers 649 et les anges emportent son âme au paradis. Cette faveur céleste lui est réservée : la mort de nos héros ne sera pas accompagnée d'un tel miracle. Voici un tableau montrant comment se groupent les manuscrits au sujet du trio de noms :

	— St Nicaise — St Memmie — St Maurice		— St Maurice — St Nicaise		— St Nicaise
B	(Milius)	*A*	(+ St Rémi)	*N*	
E	(Memins)	*C*			
M	(Mymius)	*F*			
O	(Mirmin)	*J*	(+ St Denis)		
P	(Memius)	V			
S	(v. 25-27) (Minus)				
[R]	(Minus-Neguesse)				

Le deuxième groupe de saints est un trio militant et triomphant, qui aide Garin, abandonné par Fromont, à remporter malgré tout la victoire sur les Sarrasins devant Val Parfonde de Maurienne. Nous trouvons encore deux leçons distinctes :

a) St Denis, St Jorge, St Domins dans *A B C O Q* et *V* (voir p. 56).
b) St DENIS, St JORGE dans *F* (fol. 12a)
id. + St BRAS dans *M* (fol. 16c)
» *P* (fol. 15b)
» G = LI BRAS St JORGE, (fol. 14a)

id. + St LUC dans *D* (fol. 114c)
id. + St MAURICE » *S* (fol. 7a)
id. + » et St MARTIN » *N*

Ici encore, plusieurs manuscrits semblent avoir laissé tomber un vers d'ailleurs peu clair, qui proclame que sans l'aide divine, les Lorrains auraient succombé :

Se Dex ne fust, n'en eschapast .j. vis[20]

Après ce vers, vient dans tous les manuscrits celui que donne *A* :

Par lor pooir les ont mis al fuïr (*A*, v. 1914)

On doit bien avouer que le jeu des pronoms n'est pas ici d'une clarté bien grande ! D'ailleurs, la concision même des indications semble volontaire et le poète laisse aux noms des saints le soin de nous rassurer et de nous éclairer. A cette austérité s'oppose une véritable luxuriance de détails lorsqu'il s'agit de parler des infidèles.

Et d'abord, qui sont ces envahisseurs ? Au troisième vers, les manuscrits se partagent en deux groupes, dont l'un nomme les WANDRES, ou Vandales, (*E F M N O P Q S V*), l'autre les HONGRES (*A B C J*). Rappelons que le début de *D G I X* manque. Mais un fait curieux se produit ensuite. Le nom des païens revient souvent surtout dans la première partie du récit (*A*, v. 172, 345, 436, 463, 674, 869, 984) mais aussi dans la seconde (v. 1230, 1387), et même plus loin : v. 5301. Ce dernier vers est particulièrement précieux, car il est prononcé par Bernard de Naisil, qui se trouve reprendre ici le rôle que tenait naguère son frère Hardré, en représentant à Pépin sa faiblesse, et l'irrémédiable dommage qu'ont causé à sa puissance tant de guerres. Cet argument défaitiste offre donc l'occasion de résumer de façon très fidèle la laisse initiale, et nous pouvons reconstituer d'après ce vers ce qui nous manque de certains manuscrits, puisque dans les manuscrits complets nous constatons l'identi-

[20] Dans *D* (114c), *G* (14a), *V* (13b) ; dans *S* (7a) :
Se il ne fuissent, ja n'en alast .j. vis.

té habituelle du nom des païens entre le v. 3 et le v. 5301 [21]. Cette identité est d'ailleurs la règle dans toutes les occasions où reparaît le nom des païens, toujours HONGRES dans *A C J*, toujours WANDRES dans *F G N S V*.[22]

Mais quand le trouvère cesse d'être historien, et qu'il lui faut décrire combats et corps à corps, il a recours au bariolage pittoresque de noms qui caractérise les textes épiques du Moyen-âge. Ce ne sont que « païen et Esclavon » (dans une laisse en *-õ*, aux vers 254-260), « païen et sarrasin » (dans les laisses en *-i*), « Sarrasin et Persant » (dans les laisses en *-ã*). On trouve aussi des *Arrabis* (*A* 209, 465, etc...), des *Lutiz* (v. 463, 639), des *Turs* (v. 450, 821), des *Beduins* dans *N* (v.

---

[21] Pour le vers 5301 de *A*, voir *B* (15a), *C* (31bis d), *D* (19b), *E* (130b), *F* (33b), *G* (41a), *I* (15b), *M* (42b), *N* (v. 5778), *O* (29a), *P* (42b), *S* (24b), *V* (37a). Des trois manuscrits mutilés, mais qui ont le vers 5301, deux donnent HONGRES (*D* et *I*) ; *G* donne WANDRES.

[22] Mais les autres manuscrits hésitent : le groupe lorrain, *E M P* qui donne WANDRES au troisième vers, passe ensuite à HONGRES auquel il reste fidèle. *B*, au contraire, commence comme *A* et continue comme *F*. Evidemment, cette hésitation dans la tradition manuscrite pourrait s'expliquer par le fait que le poète emploie indifféremment les deux mots, et telle était l'opinion d'A. Eckhardt dans son étude *Franco-hungarica* (p. 217). Mais il n'avait sous les yeux que l'édition de P. Paris et les extraits reproduits par A. Duval dans l'*Histoire littéraire de la France* (XVIII, 1835), qui donnent à penser que tous les manuscrits commençaient la chanson avec le terme Wandres pour passer ensuite sans explication au terme Hongres (p. 41 de l'édition de P. Paris) : « Jusque-là, il n'était guère question d'eux », dit Eckhart. On a bien vu que si, au contraire, au v. 3 des mss. *A B C D I J*. Et il continue : « ce qui veut dire qu'ils ne se distinguent pas nettement des Wandres-Sarrasins ». Persuadé après d'autres que ce terme rare de *Wandres* a été trouvé (sinon par l'auteur, du moins par le remanieur qui a su donner une orientation nouvelle à l'œuvre) dans un passage de Flodoard : « sub eadem Wandalorum vel Hunorum persecutione », il ajoute que « Huns et Hongrois sont le même peuple pour le Moyen Age ». Mais les sondages dont nous venons de décrire les résultats révèlent que les manuscrits les plus soucieux de la pureté et de la cohérence de leur style répètent le même terme dans tous les vers où l'on évoque ce groupe particulier d'infidèles. *F G* forment ainsi un groupe entre eux, et un groupe avec *N V* que leur date plus récente n'empêche pas de donner souvent des leçons archaïques. Au contraire, *A C J* répètent obstinément, à toutes les occasions le terme *Hongres*, et chacun de ces groupes semble ignorer totalement l'existence du terme dont l'autre s'est servi, ce qui semble bien prouver que les auteurs tiennent à particulariser les envahisseurs par un nom choisi avec soin et répété comme un glas. Remarquons que *E M P* (groupe lorrain) commencent par *Wandres* et passent à *Hongres* plus loin. Or il s'agit de manuscrits qu'on soupçonne souvent de puiser à deux sources bien différentes, et qu'on voit donner cours à un penchant très fort pour la réorganisation de leur matière. Leur exemple nous entraîne à penser que *Wandres* était la leçon primitive, trop vénérable pour qu'on y touchât dans les vers d'ouverture, alors qu'il était permis dans le cours du récit de suivre la mode de *Hongres*, lancée par *A C I J* ou leurs archétypes. Le cas du ms. *B* est exactement l'inverse : son texte, très proche de celui de *A* au début emploie *Wandres* plus tard (fol. 1f-15a). Nous savons déjà que ce remanieur pouvait avoir la main lourde (témoin son système de découpage en laisses), et que, généralement très soigneux, il se décide à choisir dans son modèle, ou à le corriger d'après d'autres modèles, après de longues hésitations. Ses retouches tombent ainsi souvent à contretemps.

2459). La table des noms propres de *A* (édition Vallerie) donne un relevé fidèle de tous les exemples de ces noms.

Les chefs de ces mécréants sont ou bien anonymes : « IV rois » (v. 2222), « XV rois » (dans *N*), ou bien affublés de noms tels que *Charboncles* (*A B C E F J M P V*), *Marsoples* (ou *Marsofles*, F, 4d-5a ; *Marsoufles* (*M* 7a) ou *Marsubles* (*M* 7b, *P* 6b), *Lutor*, (dans *A* seulement, tous les autres manuscrits donnent *Butor*) ; de même *Ganigant* de *A* est *Golias* ou *Goulias* dans tous les autres manuscrits [23] et *Baullant* est *Bruiant* dans *C F G M P V* ; le texte de *A* qui connaît seul un *Auquaires* et un *Aufin* est moins sonore que celui des autres manuscrits qui connaissent un *Clotaire* (*F* 3c), un *Dorcane* ou *Doutrages*, et un *Quinquenars* ou *Quinqueniax* (*E F M*). Mais cette verve (toute relative) dans l'emploi des noms exotiques ou ridicules ne doit pas faire illusion : on est bien loin de l'effrayante vigueur des portraits de Sarrasins dans la *Chanson de Roland*. Dans *Garin*, rien ne nous permet de voir ou de haïr les païens autrement qu'en groupe : bien plus que la mort de tel ou tel de leurs chefs, c'est tantôt leur fuite éperdue (v. 344), tantôt le tintamarre de leurs armes (v. 612, 648) qui les fait distinguer dans la bataille [24].

La première invasion, celle que raconte *Hervis*, produit une impression de terreur, soulignée par un motif d'une composition assez lâche. On y remarque quatre éléments principaux :

1. destructions : v. 46, 173, 255, 825.
2. exécutions : v. 6, 256, 251.
3. sacrilèges : v. 257, 275, 536.
4. atrocités : v. 276-77, 1234.

Le poète renforce quelquefois l'horreur de telles descriptions en y associant le rappel des ravages produits par la guerre plus ancienne livrée par Charles Martel à Girart de Roussillon (v. 253-54 ; 868-69 ; 1385-87 ; 5296 et 5300-01).

Le ton est légèrement différent lorsque le texte s'attache à décrire la deuxième invasion des Sarrasins, celle que Garin et Bégon arrêteront devant Val Parfonde. Les ressemblances se ramènent à l'emploi du motif consacré aux cruautés des païens et au récit de l'intervention des saints ; mais on se rappelle que saint Nicaise, saint Memmie et saint Maurice, contemporains des héros du prologue, étaient limités dans leurs actions

---

[23] *C* (5a), *F* (5a), *M* (7b), *P* (6b), *V* (5c).

[24] Il y a une exception dans le portrait du seul païen qui fasse trembler Hervis un moment (v. 464-523), *Godin* ou *Gondins* dont les manuscrits célèbrent tour à tour la cruauté et la valeur. Certains vont jusqu'à le présenter comme un monstre :

Gondins ot nom, s'ot teste de mastin.

F (3d) et *V* (4b) sont d'ailleurs seuls à donner ce détail. Est-il primitif ? ou l'ont-ils tiré du v. 470, qui décrit l'écu de Godin ? ou du v. 501, où il peut n'être qu'une injure ? L'aspect monstrueux de l'adversaire expliquerait la crainte d'Hervis, clairement exprimée dans *C E J N*.

par la faiblesse de leur enveloppe charnelle. Au contraire, dans les Vaux de Maurienne, Garin et Bégon verront apparaître à leurs côtés, non plus des saints de l'église militante, mais des saints de l'église triomphante, saint Denis, saint Georges et saint Domin, doués d'une force surnaturelle. D'autre part, on ne touvera plus là de noms propres, ni l'esquisse de portraits individuels, mais une évocation globale de l'armée païenne, évocation dont la note dominante est celle qui célèbre la beauté et la puissance de cette armée :

> .VII. liues dure li os as Sarrasins ;
> Se Dieu creüssent qui en la croiz fu mis,
> Plus belle jent ne vit hons qui soit vis. (v. 1685-7)

Or, on le verra plus loin, l'auteur ne prodigue pas les hyperboles (on en trouve déjà de semblables dans *Roland*), et l'impression ainsi créée d'une puissance étonnante et merveilleuse sera renforcée par l'attitude et les paroles des chevaliers envoyés par Garin en reconnaissance.

C'est Bernard de Naisil qui donne le premier son avis, et la rapidité, la concision presque comiques de son verdict sont un autre hommage, indirect celui-là, à l'adversaire :

> Et dist Bernars : « Ja le porrez oïr.
> Ralons nos en. Que ferïons noz ci ? » (v. 1692-93)

L'impatience de Bégon, qui éclate alors, prend, dans ce contexte, la valeur d'une profession de foi, il exulte à l'idée de la victoire qui lui paraît absolument certaine :

> Begues respont : « Merveilles avez dit.
> Fole jent sunt et bon a convertir » (v. 1697-8)

Plus loin, ce bel hymne de confiance se nuance d'une inquiétude juvénile :

> « Se il savoient con nos fuissions issi,
> Tost s'enfuiroient la maisnie Apolin :
> Ja n'i poron, je croi, a tant venir. »
> (*J* (14c), *M* (15c), *O* (6b) = *A* 1735 et suiv.)

On est tenté de sourire, mais la victoire finalement remportée par les Français sur des forces si supérieures en nombre justifie la foi de Bégon : l'aide miraculeuse des trois saints compensera ce que l'armée réduite des frères lorrains avait d'insuffisant. C'était assez de leur père et de son roi morts à la peine ; leur sacrifice est l'armure morale de nos jeunes héros.

Le thème de la guerre sainte n'est évidemment plus le thème principal dans les épopées de la geste des félons ; on l'y retrouve presque toujours, certes, mais employé de façons bien diverses : dans *Girart de Roussillon*, ce n'était qu'un préambule destiné à mettre au-dessus de tout soupçon la valeur du roi et de Girart, et à amener la scène des mariages d'Elissent

et de Berthe qui va déclencher le drame. Dans *Raoul de Cambrai*, les Sarrasins n'interviennent que dans la seconde partie du récit, où il fallait, comme on l'a dit, « meubler la paix » avant que ne recommençât la guerre entre les lignages ennemis [25]. Dans *Garin* on trouve ce thème épique entre tous disposé d'une troisième façon ; il est réservé à la jeunesse des héros, et prouve que le plus grand danger ne saurait ébranler la confiance instinctive qu'ils ont en la victoire. C'est en même temps l'occasion de « séparer l'or de l'argent », l'alliage noble de l'âme des deux frères de celui, impur, de l'âme de leurs adversaires [26]. Après l'affaire de Maurienne, les Sarrasins ne reparaîtront plus dans *Garin* et la terre de France n'aura plus rien à craindre que d'elle-même.

Le souvenir des atrocités commises trouvera cependant des échos divers et prolongés jusqu'à la fin du poème, par exemple dans le discours déjà cité de Bernard de Naisil (v. 5292-5338), qui résume de façon frappante l'attitude timorée et statique des Bordelais devant l'invasion [27]. Plus loin, lorsque Pépin refuse les otages que lui offre Garin, faussement accusé par Fromont, le héros se plaint avec une ironie amère des difficultés que le roi oppose à sa justification :

« Je n'irai pas querre les Sarrasins. » [28] (cf. *A* 6283-4)

Ceux-ci sont donc toujours les ennemis, mais du rôle d'assaillants, ils sont passés à celui d'assaillis, au moins dans les projets du guerrier. Car, lorsqu'il meurt, Garin venait de se croiser, et, se sentant perdu, il regrette dans une dernière prière, courte et digne, de ne pouvoir accomplir son vœu :

« Se je peüsse, alasse voz servir,
Outre la mer, entre les Arrabi. » (v. 16536-7)

B. Le Clergé.

C'est un rôle sympathique qui est en général dévolu aux membres du clergé. Mais si l'on étudie à part les figures d'ecclésiastiques qui font leur apparition au cours du récit, on s'aperçoit que l'auteur voit bien

---

[25] Dans *La technique littéraire des Chansons de geste*, Actes du colloque de Liège, 1959, p. 56.

[26] « Séparer l'or de l'argent » : cette belle expression, qui se trouve dans la *Chanson de Guillaume*, a été mise en lumière par les remarques de M. Frappier, p. 174 (voir aussi la page 117) du premier volume de son étude sur les *Chansons de geste du cycle de Guillaume d'Orange*.

[27] L'annonce de l'apostasie de Fromont (v. 2847-50) ne doit pas entrer en ligne de compte, car il s'agit d'une réclame pour *Gerbert* qu'un scribe a insérée dans le texte de *Garin* à la première occasion qui s'est présentée. Dans *Gerbert*, les troupes infidèles reviennent en effet en France, et les hasards de la guerre servent à couvrir d'opprobre et de ridicule la figure du « vieux Fromont ».

[28] Texte de *D* (25d), *G* (47c), *N* (65e), *V* (42c) ; *B* (16f), *C* (36c), *F* (37d), donnent :

« Je n'irai pas entre les Sarrasins. »

plus en eux des individus, dont la qualité morale est déterminée par leur appartenance à un « lignage », que les représentants d'une classe. Il est assez plaisant de rencontrer ici une attitude beaucoup plus simpliste que celle qui préside à la création nuancée des protagonistes : « selon que vous serez » Lorrain ou Bordelais, le poète vous fera « blanc ou noir ». Il trouve même commode d'étendre le rôle d'un personnage antipathique d'une partie à l'autre du poème, en le chargeant de crimes dont il n'est que le porte-manteau : l'archevêque de Reims, Henri, dont l'égoïsme et la cautèle ne manquent pas d'une certaine puissance dans l'odieux lorsqu'il s'oppose violemment à Hervis et à Charles Martel au début du poème, reparaît aux côtés de Pépin lorsqu'il s'agit de persuader à celui-ci de prendre Blanchefleur pour lui ; le masque de traître reste le même, mais le personnage a beaucoup perdu, à sa deuxième entrée en scène, de la force mauvaise qui l'habitait lors du concile de Lyon, et le remanieur de *A* se sent obligé à la surenchère ; l'évêque est en effet :

Cousin Fromont et Bernard de Naisil. (v. 5699)

L'évêque de Verdun, Lancelin, n'est pas plus sympathique, et il trouvera une mort lamentable au début de *Gerbert*. A l'origine d'ailleurs, peut-être le personnage ne faisait-il pas partie du clergé, car il y a un flottement dans les épithètes qui le caractérisent : « le riche » jusqu'au vers 13007 de *A*, « l'évêque » à partir du vers 13533 ; de plus, on révèle brusquement au vers 16183 de *A* que ce personnage est frère de Guillaume de Monclin (voir à ce sujet les remarques et références de la page 208).

Mais quand moines, abbés, évêques appartiennent au parti lorrain, on pourrait dire d'eux tous ce que le poète dit de l'évêque de Châlons :

Molt fu preudons et haus clers segnoris (v. 753)

Tels sont Henri-Anquetin [29], Eudes d'Orléans (v. 809), et le « bon abbé Liétri », si actif à la fin du poème, si intéressant aussi dans sa fureur à la vue du cadavre de Bégon. Il pense immédiatement à prendre les armes :

« Or me verrez de monnïaje issir,
Le blanc hauberc endosser et vestir
Si manderai de mes riches amis,
Herbert, mon frere... [30] (v. 10874-77)

On voit que le vernis religieux est bien mince, toujours prêt à craquer ; il est vrai que l'épopée française n'adopte presque jamais un ton clérical, ce qui est particulièrement évident dans la Geste de Guillaume [31]. Cette

---

[29] Consulter la note de la page 169.

[30] Liétri est le frère d'Auberi dans *C* (62a), *D* (61b), *G* (82a), *M* (81b), *P* (81b), *S* (54c), *V* (72c).

[31] Voir J. Frappier, *ouvr. cité*, t. I, p. 108, t. II, p. 129.

primauté donnée aux devoirs envers le lignage sur ceux qu'impose le « monnïaje » est ici un signe de noblesse d'âme. Mais quand le défroqué, qui l'est pour de bon, il est vrai, et non seulement en paroles, est Bernard de Naisil et appartient au parti des Bordelais, Blanchefleur ne trouve pas de mots assez durs pour flétrir sa conduite :

« De l'abeïe malvais moines issis. » (v. 7957)

De la part de Bernard, de la part de Fromondin dans *Gerbert*, sortir du cloître sera une dernière preuve d'infamie. Et si nous ignorons comment Bernard, le mauvais moine, est entré dans les ordres, nous voyons clairement à la fin du poème les circonstances de son retour au cloître ; le poète ne peut plus reculer devant le châtiment que mérite le traître depuis trop longtemps : foulé par vingt (ou mille !) combattants, il est emporté mourant par les moines de l'abbaye du Mont-Saint-Vane :

Moine en ont fait, les dras li ont vesti. (v. 15056) [32]

On aperçoit aussi dans *Garin* des ermites (v. 10232, 16422-24), le vieux moine qui interrompt le mariage de Garin (v. 5876), celui qui a vu passer Bégon poursuivant son sanglier (v. 10925), bien d'autres encore (vers 7137-38 ; *Gerbert*, vers 504-7). L'atmosphère des couvents et les objets destinés à la célébration du culte semblent très familiers à l'auteur : ce sont de jolis croquis pris sur le vif que ces scènes où l'on voit et entend des abbés assis dans leur « chaire » ou leur cloître (v. 5645, 11700) ; les moines curieux réunis autour de Liétri, les services funèbres avec leurs beaux chants, (v. 4867), leurs beaux (ou bons) psautiers (v. 4865, 11508). Il y a là sans doute encore la manifestation d'un esprit curieux et ouvert, la marque d'un bon observateur qui savait rehausser son récit de notations brèves et exactes.

C. Serviteurs d'importance : les médecins, les hôtes, les chambellans.

Le fait révélateur ici est la précision avec laquelle sont fignolées ces petites silhouettes lorsqu'elles apparaissent aux côtés des Lorrains alors que l'auteur ou les scribes se sont rarement donné la peine d'inventer des détails significatifs pour les serviteurs qui sont attachés aux seigneurs bordelais. Hôtes et médecins donnent la mesure des sentiments d'attachement et de reconnaissance qu'éprouvent pour les héros ceux qui les servent. Leur position reflète surtout la largesse de leurs seigneurs, et c'est là, on le sait, une vertu presque cardinale du chevalier médiéval.

---

[32] Le vers suivant met en évidence, non sans malice, le zèle des moines empressés à sauver l'âme avant le corps :

Après entendent le vassal a garir. (v. 15057)

Les chambellans s'appellent Bancelin ou Bernart, David ou Davi, ou encore Harduin ou Henri et leur rôle est presque toujours terminé en deux ou trois vers. Les médecins apparaissent discrètement aux côtés d'Isoré blessé (v. 4825) ; ceux qui soignent les deux blessures de Bégon ont beaucoup plus de réalité ; d'abord ce sont des spécialistes de la plus grande valeur :

> Li rois a fait ses bons mires venir ;
> Dedenz Salerne orent esté norri. (v. 4988-9)
>
> Les mires mandent les millors du païs
> Molt par sunt sages et de grant senz apris,
> Car en Salerne orent esté norris. (v. 7512-14)

Ici, seul le dernier vers répond à la définition courante du style « formulaire » par l'identité du schéma grammatical et sonore ; dans les autres vers, il y a certes identité de conception, mais seulement parallélisme approximatif des moyens descriptifs. La suite du tableau est elle aussi fort semblable d'un épisode à l'autre, sans qu'on puisse parler d'identité totale. Landri (v. 4995) et Acelin (v. 7526) affirment, après examen et consultation, qu'ils sont sûrs de la guérison, et font preuve de qualités professionnelles admirables, en même temps que d'un profond désintéressement.

> « Ja n'en arai vaillant .I. parisi
> Desi a tant que li quenz iert gari. » (v. 5004-5)
>
> « Ja n'en arai vaillant .I. angevin
> Tant que il soit respassez et garis. » (v. 7541-2)

Leur dévouement à leur malade est total ; dans le premier épisode, ils s'efforcent de le retenir et de l'empêcher de courir à la rescousse d'Auberi (v. 5143-150) ; ils ne le laisseront partir qu'après l'avoir pansé du mieux qu'ils peuvent. Dans le deuxième épisode, soucieux de le protéger contre le bruit, ils n'hésiteront pas à mettre à la porte la « bele Biatris » [33].

Quant aux hôtes, c'est surtout un intérêt politique qu'ils présentent. Le caractère primitivement mercenaire de leur présence s'estompe au profit de leur rôle de partisans. Leur apparition est en général brève ; du côté des Flamands, un seul nom, Frosin (*A* seul) ou Saint Forsin (autres manuscrits) ; ce nom, choisi sans doute pour sa sonorité sinistre ou ridicule, reste énigmatique [34]. Du côté des Lorrains nous avons deux

---

[33] Le détail a été pudiquement supprimé dans *A* au vers 7529, mais on trouve dans *D* (fol. 35a) :

> « Si amenes la bele Biatris,
> Si m'aït Dex, que la noise l'ocit ! »

Même texte dans *C* (42d), *P* (56d), *V* (50b).

[34] *Davi* dans *B* (17d) ; St *Forsin* dans *C* (37d), *F* (39a), *O* (35a), *V* (43d) ; St *Fulsin* dans *I* (20a) ; St *Forsis* dans *D* (27d) ; *Forsin* dans *G* (49a) ; *Forsis* dans *N* (6756) ; *Foursin* dans *S* (29a). Les formes du type Saint Forsin sont peut-être à rapprocher de créations populaires, de type péjoratif, telles que Saint Frusquin; les formes qui restent se divisent en deux groupes : le Frosin de *A*

Henri (v. 1250[35], 12704, 13160), un Landri (v. 11022), un Gautier (v. 11127) et surtout Bérengier le gris de Valentin (Valenciennes), dont voici le portrait :

L'oste fu sages, cortois et bien apris (v. 10257)

Il est assez grandement logé pour recevoir non seulement Bégon, mais aussi la « mainie » de celui-ci. Très au courant des événements qui ont lieu dans le pays, il peut aussi bien guider Bégon jusqu'à la bauge du sanglier, que reconnaître immédiatement l'abbé Liétri de Saint-Amand. On pourrait croire que le poète a oublié la condition première de son personnage, qui n'était sans doute pas noble, car il le fait combattre comme un chevalier aux vers 12834 et 13635. Remarquons que dès le début de l'épisode de la mort de Bégon, le titre de « dant » est accolé à son nom[36]. Sur l'emploi de « dant » dans *Garin*, voir les pages 206 s.

D. Les chevaliers.

Ils sont fort nombreux et le poète les groupe souvent pour les présenter au public, donnant à ces longues listes de noms une valeur ornementale. On trouve également dans *Raoul de Cambrai* des passages où les noms de chevaliers sont égrenés à la file, mais sauf une, ces guirlandes n'ont pas la longueur qu'elles atteignent en général dans *Garin*. L'exception est la liste des quarante otages donnés par le roi à Raoul[37] ; ce qui isole cette énumération, c'est, aussi bien que sa longueur, son découpage en trois laisses d'assonances différentes, alors que dans *Garin*, de tels passages sont contenus à l'intérieur d'une laisse[38]. La longueur de ces listes varie de trois ou quatre vers (tel le groupe des neveux de Garin) à dix ou vingt. Les plus longues sont celles qui contiennent les noms des partisans les plus importants de chaque famille lors de leur apparition à la cour pour le mariage de Garin : lorrains (v. 5574-5600), bordelais (v. 5605-5629). Un autre événement qui est le prétexte d'un grand concours de peuple est la première sortie de Fromondin nouvellement adoubé (v. 9027-47) et la troupe correspondante du côté lorrain (v. 9061-76). Ou bien encore la

---

contre le Forsin des autres manuscrits. La métathèse est-elle le fait de *A* ? ou bien faut-il rapprocher toutes ces formes de celles étudiées par M.M. Delbouille dans son article « Le nom du nain Frocin (e) », *Mélanges Istvan Frank* (1957) ? Nous en sommes d'autant plus tentée ici qu'il s'agit d'un serviteur, traité de « bonhome », sur un ton méprisant. On peut se demander aussi si c'est à cette catégorie servile que Molière a fait un grand honneur en baptisant Frosine la « femme d'intrigue » de *L'Avare* et la suivante d'Ascagne, rôle travesti du *Dépit Amoureux*.

[35] Appelé *Landri* dans *D*.

[36] « Danz Berengiers li gris » aux vers 10365, 10906, 10924, 10956, 13635.

[37] *Raoul de Cambrai*, éd. Meyer et Longnon, Société des anciens textes français, 1882, v. 752-791 (l. XXXV, XXXVI, XXXVII).

[38] Le texte de *A* (comme celui de *O*, fol. 30b et de *D*, fol. 21b) présente en deux laisses symétriques le cortège des familles rivales (LXVI, LXVII), mais il n'y a aucune distinction entre Flamands et Lorrains dans *B G J N P V*.

« semonce » de Fromont lorsqu'il veut attaquer Cambrai et se venger ainsi de la défaite qu'il vient de subir à la cour (v. 2904-19) ; à cette liste répond l'énumération des troupes réunies par Bégon (v. 3417-27). La laisse qui présente la postérité d'Hervis occupe un des premiers rangs pour la longueur (v. 792-818). Le lignage semble rassembler toutes ses forces lors des grands événements familiaux ou militaires [39].

Il convient de s'arrêter un peu à l'étude de la composition et du style de ces énumérations ; nulle part en effet mieux qu'à leur sujet, n'apparaît dans toute sa grandeur et sa faiblesse l'aptitude du style épique à se satisfaire de procédés servant à des fins diverses et même contradictoires : ces procédés, dans leur simplicité apparente, sont une arme à deux tranchants, pouvant être aussi bien un prétexte à bavardages et remplissages, qu'une occasion propice à des développements dont le mouvement sera proprement épique. D'où l'injuste dégoût longtemps exprimé par les critiques pour cette « monotonie » de l'art épique, incompréhension qu'aggrave encore la qualité essentielle de tels passages dans les plus belles chansons : nous voulons parler de leur caractère avant tout oral, que trahissent leur texture un peu rugueuse, et leur intérêt historique ou local trop souvent mort pour nous. Mais pour qui s'est émerveillé du parti tiré par Hugo dans la *Légende des siècles* des compilations du *Grand Dictionnaire* de Moreri, c'est aussi un vif plaisir littéraire que d'écouter le martèlement des noms de chevaliers « mandés » par Fromont (v. 2904-19), de ceux qui « viennent » à l'appel de Bégon (v. 3417-27) ; ou bien le grand remue-ménage dans toutes les provinces des seigneurs qui veulent assister au mariage de Garin et de Blanchefleur à Paris (v. 5574-5629) ; ou le rythme de la carte de France sonore que nous propose l'évocation des troupes qui se dispersent :

> Droit en Gascogne vet Bueges de Belin
> Et a Bordeaux vet Haimes et li marchis,
> Bocharz li cuens, ses freres Harduins ;
> Et dan Guillaumes de Blancafort la cit
> S'en rest alez arriere en son païs.
> A Avignon Aliaumes li floriz,
> Et Fouquerez a Pierrelatte vint,
> A Viviers va Achars et Bancelins ;
> En dolce France s'en rest alez Garins,
> En Alemaigne li Alemans Ouris :
> Chascuns des princes s'est issi departis [40] (texte de *F*, 13c)

---

[39] Autres énumérations : v. 1670-76, celle des chevaliers envoyés en reconnaissance par Garin lors de l'arrivée à Val Parfonde ; v. 1784-92, celle des fidèles de Garin après la défection de Fromont ; v. 6383-9 ; v. 6637-6644 ; enfin, citons la liste qui compense exactement celle de la mobilisation des troupes, celle de leur dispersion : v. 2172-82. Dans les mises en prose, ces listes sont écourtées. Voir G. Doutrepont, *Les mises en prose...*, pp. 576-77 ; la prose de l'Arsenal abrège deux des listes citées plus haut en « Guillaume de Monclin et plusieurs autres » ; « Son oncle Bernart et ses amis ».

[40] Voir aussi *D* (1c), *G* (15d), *M* (18b), *N* (53a), *P* (17b), *S* (8b), *V* (13a).

Ces vers correspondent au texte de *A* 2172-182, qui est, on l'observera, surchargé à l'excès. On trouve encore une liste semblable aux vers 5515-5521.

A comparer ces listes, on voit que le poète a essayé d'éviter la monotonie. Si dans les premiers exemples, il a simplement laissé vibrer les beaux noms, en ajoutant parfois un titre ou un adjectif, par la suite, il raffine le procédé en groupant des qualificatifs pris dans un même domaine : liens familiaux dans le groupe qui va observer les Sarrasins :

« Et si envoi mon frere de Belin,
Le veneor, et son frere Hervi,
Et mon chier frere[41] des monts d'Aussai Thierri. »
(*G*, fol. 12c)

Plus frappante est la liste des fidèles qui s'attachent à Garin après la défection de Fromont. Dans cette laisse en *-é* (essai de rime en *-ez* dans la première moitié de la laisse), chaque personnage est accompagné d'une épithète louangeuse s'il se trouve nommé à la fin du vers : « li senez, l'alosez, l'adurez, l'osez, li membrez ». Les manuscrits semblent disposer à leur gré de cet éventail d'adjectifs : ainsi Joffroi d'Anjou est « li senez » dans *A*, *N*, *S*, mais « l'adurez » dans *F* (11c), et « l'alosez » dans *G* (13b), *M* (15d), *P* (14d), et ainsi des autres personnages. Un seul garde son épithète pour lui seul, car elle est trop particulière, c'est Dos « li barbez » (*A*, *B*, *F*, *V*). Les autres manuscrits laissent tomber le nom tout entier ou remplacent l'épithète surprenante par « .i. siens privez » (*N* et *S*). Un peu plus loin, lorsque ces fidèles sont prêts à se lancer à l'assaut des Sarrasins, l'accent est mis uniquement sur le pays d'origine, ou le fief tenu par le chevalier (v. 1875-1883)[42]. L'assonance joue aussi son rôle, surtout dans les laisses plus courtes, telles qu'une des laisses en *-ã* de *A* (15715-16), qui est d'ailleurs mieux découpée, et mieux représentée dans L_1 (15a) par exemple :

Et Auberis au corage vaillant,
En apela Girbert le conbatant,
Garin le preu et Hernaudin l'enfant.

Parfois, on en a déjà vu des exemples, ces listes ne sont pas présentées directement par le jongleur, mais sont intégrées au dialogue, et cons-

---

[41] Il s'agit d'une erreur de copie. C'est Garin qui parle et Thierri d'Alsace est son oncle (voir *F* (11a), *J* (13d), *M* (15a), *N* (51f), *P* (14a), *S* (6b), *V* (12a).

[42] A la liste de *A*, les autres manuscrits ajoutent généralement « Hoiaus (ou Hunaus) qui Nantes tint », « de Bar li dus Henris », « cil de Nevers et li cuens Jocelins ». Ces flottements sont fréquents dans la transcription des énumérations et la chose est compréhensible. On constate que certains manuscrits sont généralement plus infidèles que d'autres : *A* abrège et remplace, *S* abrège, *F* allonge, *V* semble faire un grand effort d'exactitude, mais tombe souvent à côté de ce qui paraît être la bonne leçon. Dans l'ensemble, les manuscrits tardifs *N*, *S*, *V* s'ils ne méritent pas à eux seuls une entière confiance, sont tout de même intéressants, car la leçon composite qu'on peut tirer de leurs différents textes se rapproche plus souvent que *A* de la leçon des bons manuscrits *D*, *F*, *G*.

tituent en quelque sorte des « reportages » de l'action, telles les paroles de Fauconnet, désignant du haut des murs de Saint-Quentin les différents corps d'armée qu'amène Bégon (v. 4625-4635). Enfin, dans un souci de variété sans doute, le procédé est étendu une fois aux cris de guerre (v. 9635-39), une autre fois aux lettres que Blanchefleur envoie dans tout le pays pour demander secrètement de l'aide (v. 13940-49). Chose digne de remarque, les énumérations sont presque complètement absentes du troisième tiers du poème. Après la mort de Bégon, on ne trouve plus que de maigres groupes, les seuls dignes de mention se trouvant aux vers 12327-32, 13940-49, 14721-26.

Les noms.

Grâce à ces listes, nous nous faisons une idée précise des forces qu'on trouve des deux côtés : cent dix chevaliers du côté lorrain, cent vingt-six du côté flamand dans *A*. L'équilibre est à peu près sauvegardé, puisque les proches parents de Garin et de Bégon sont un peu plus nombreux que ceux de Fromont. La distribution des noms est la première caractéristique importante de l'équilibre des troupes rivales. Ce n'est pas seulement le hasard, ni le réalisme qui établissent certaines concordances ; des tendances très nettes, sinon des lois, semblent présider au baptême des comparses. Voici quelques exemples de répartition inégale des noms :

Lorrains		*Flamands*
2 Amauri		5 Amauri
5 Garnier		1 Garnier
5 Gautier		2 Gautier
7 Henri		3 Henri
	7 Huon	7 Huon
3 Joffroi		6 Joffroi
1 Landri		4 Landri
1 Seguin		5 Seguin
1 Simon		5 Simon
10 Thierri		3 Thierri [43]

La prédominance de l'assonance en *-i*, accentue ce signalement sonore de deux façons : ou bien le nom lui-même, Henri, Thierri, Seguin prend tout son relief parce qu'il est régulièrement employé à la fin du vers (nous avons vu pourquoi il a toutes les chances de l'être) ; ou bien les Garnier et Gautier, Simon et Joffroi, qui sont utilisables dans le deuxième hémistiche s'ils y apparaissent avec leur patronyme, prennent

[43] Ce tableau a été dressé d'après le seul texte de *A* ; le tableau des noms propres de l'édition Vallerie rend la répartition des noms évidente grâce à son système d'astérisques.

par là plus d'évidence, et sont ainsi clairement marqués « amis » ou « ennemis » ; la répartition géographique des terres que possèdent les deux camps est en effet constante et révélatrice malgré sa complexité.

Le nom joue donc un certain rôle dans l'architecture affective de *Garin*. Et, si bien des exemples montrent que l'auteur ne se prive pas de puiser largement au fonds commun de l'épopée, il est pourtant certain d'autre part, qu'il ne le fait pas de façon servile et mécanique.

Ferdinand Lot avait déjà été frappé par un emploi des noms qui semble bien souvent aller à l'encontre des habitudes d'autres auteurs. Hernaïs d'Orléans, neveu sympathique de Garin, est le traître qu'on sait dans le *Couronnement de Louis*, et un certain Thiébaut d'Aspremont, pâle figure, mais partisan des Lorrains (v. 9065), joue un rôle fortement antipathique dans *Gaydon, Doon de Mayence*. Et Lot de s'exclamer : « Comment en un plomb vil... ? c'est ce que je ne me charge pas d'expliquer » [44]. Faisons observer de notre côté que, lorsqu'il s'agit de nommer le plus sympathique des Flamands, l'auteur a recours au nom d'Isoré, le farouche géant abattu par Guillaume sorti de moniage [45]. Parmi d'autres personnages qui semblent avoir été lavés de la tache que porte leur nom dans d'autres chansons se trouve Charles Martel, figure pure et tragique, complètement réhabilité après le rôle déplaisant que lui avait fait jouer l'auteur de *Girart de Roussillon*. Le fils de Bégon, Hernaut, ne semble pas avoir été atteint par le discrédit, teinté de comique, qui s'attache dans l'épopée aux personnages de ce nom [46]. Une scène un peu mièvre, mais qui se veut touchante, révèle au contraire la précocité de son héroïsme (v. 11576-83). Un autre exemple d'emploi des noms fait pour surprendre a une valeur inverse de celle des précédents : c'est que tous les Guillaume du texte sont des Bordelais particulièrement sournois et dangereux, et c'est à leur propos que le vers d'*Athalie* serait de mise. Il y a bien sans doute un certain parti pris d'originalité dans ce chiasme si accentué entre personnalité louable et nom maudit (Isoré, Hernaïs d'Orléans), ou bien entre nom illustré par quelque pur héros, et son incarnation infamante dans *Garin* (les Guillaume). Dans *Gerbert* par contre, après le vers 2470 de l'édition Taylor qui marque à peu près la fin du texte « disposé par Jehan de Flagy » [47], Isoré redevient un Sarrasin, Thiébaut d'Aspremont est un traître. On trouve aussi dans cette continuation, si différente de *Garin* pour le style, un Doon chez les Flamands et un Enjorrant aux

---

[44] F. Lot, *L'élément historique...* Notons que si l'on prend la citation au pied de la lettre, on peut croire que Lot affirmait l'antériorité des créations de *Garin*. Il est vrai qu'en 1896, il semblait dire que le *Couronnement* et notre chanson étaient des œuvres à peu près contemporaines, mais il faut sans doute penser qu'il a été entraîné par l'autre affirmation qui est vraie : la figure sympathique, mais « vide », de Thiébaut d'Aspremont a été noircie dans des textes postérieurs à *Garin*.

[45] Voir sur ce nom l'article de F. Lot, *Romania*, XXVI, 1897, p. 488, note 6.

[46] Voir les remarques de M. Frappier sur ce nom dans *Les Chansons de geste...*, t. I, p. 105.

[47] Expression de P. Paris sur les pages de garde des manuscrits *F, M, P.*

côtés de Girbert, qui surprennent le lecteur du plus ancien des deux textes, où s'harmonisent régulièrement les noms et les rôles. Ce n'est pas la première fois que nous soupçonnons le poète de *Garin* d'exercer, en face de ses modèles plus ou moins directs, un certain penchant à la contradiction et au paradoxe. C'est ainsi que, malgré l'espèce d'envoûtement qu'a exercé sur lui *Girart de Roussillon*, il n'a pourtant suivi son modèle dans aucune de ses particularités techniques ; il n'a adopté ni le décasyllabe *a majori* [48], ni la rime au lieu de l'assonance, ni l'attitude désinvolte de l'auteur du *Girart* au sujet des indications géographiques, ni sa complaisance pour les évocations d'une splendeur toute orientale. Il s'est créé au contraire un mode personnel d'expression, tantôt d'une ampleur un peu lente et diffuse, tantôt d'une précision aiguë, d'une vivacité inattendue et inoubliable.

E. Personnages simplement nommés Types semi-fantastiques.

Certains noms souvent cités sont ceux de personnages qui n'apparaissent jamais en scène dans le récit : ce sont Galain, ancêtre des Flamands, et Girart de Roussillon, héros d'un passé sanglant. Dans le présent nous trouvons le frère de Thiébaut du Plasséïs, Estormi de Bourges ; enfin la naissance de Raoul de Cambrai est prédite.

Nous nous tournons maintenant vers deux messagers que les circonstances de leur mission rapprochent étrangement alors que leur naissance les oppose fortement. Foucaut est envoyé par Isoré dans le camp ennemi pour rapporter des nouvelles exactes de l'état de Bégon que Fromont croit mort. Son portrait n'a rien d'attirant :

Trüanz estoit, pautonniers et coquins. (v. 5032)

Mais Isoré lui parle comme on le fait à un messager de naissance plus noble :

... « Amis, biax freres »... [49]

A son retour pourtant, il s'entendra interpeller assez rudement :

« Voz i avez menti » (v. 5076)

Nous avons donc ici une variation du motif du messager. Le texte de *A* est altéré par rapport à celui des autres manuscrits. L'indication la plus intéressante, que le remanieur a transformée, est le mensonge que le faux

---

[48] Ce rythme qui scinde le vers en 6 + 4 au lieu de 4 + 6, est aussi celui d'*Aiol* et d'*Audigier*. Grâce au vers de cette dernière chanson qui s'est glissé avec sa mélodie dans le *Jeu de Robin et Marion* d'Adam de la Halle, on peut constater que la musique souligne fortement cette coupe. (Enregistrement d'A. Van Ackere dans Deutsche-Grammophon, Archiv Produktion, n° ARC. 3002 a, 1953).

[49] Dans *B, D* (17c).

pélerin fait à Pépin. Dans *A*, il revient d'Outre-Mer. Dans les autres manuscrits, il va demander la guérison d'une enflure à Saint Remacle :

« A St Remacles en voi por guarir,
Si sui enflez com vos poez veïr. » (*F*, 31d) [50]

Dans *Renaud de Montauban*, c'est aussi un pélerin de Saint Remacle qui trahit les quatre frères Aymon. Est-ce parce que ce saint n'était recherché et prié que par des gens de moralité douteuse que l'auteur du texte de *A* a voulu supprimer son nom ? Nous ne saurions le dire. Il n'en reste pas moins vrai qu'autour de Foucaud flotte une atmosphère assez étrange ; on pense sinon à un magicien, du moins à un illusionniste.

Avec le personnage correspondant à Foucaud du côté lorrain, le pas est franchi : Manuel Galopin est un magicien, et pour lui, traverser les lignes ennemies ne présente aucune difficulté :

Il dist .j. charme que il avoit apris
Trois fois siffla... (v. 7828)

Les critiques ont signalé à son propos l'existence d'un modèle qui apparaît fréquemment dans des motifs folkloriques, celui d'un être à demi fantastique, aux apparitions inattendues, adroit, gai luron et volontiers larron, « au demeurant le meilleur fils du monde ». Il est plaisant de le voir dans *Garin* solidement rattaché à la lignée lorraine, d'abord par Bégon qui croit devoir relever son cousin de l'humble position où il se trouve :

« Je te ferai chevalier le matin
Trestote Alverne te partirai par mi. » (v. 7781-82)

Le dédain de Galopin pour tant de grandeur s'exprime dans un refus si éloquent que Bégon n'a garde d'insister (v. 7785-86). A Orléans, même aventure : Héloïs accueille à bras ouverts celui que son instinct lui a fait reconnaître comme un parent :

Bien le connut et au cors et au vis
Qu'il apartint le conte Josselin. (v. 7847-48)

Mais elle aussi se rend bien vite compte que les honneurs et la vie d'un grand seigneur attirent peu son cousin (v. 7872-78). Comme Foucaut, Galopin s'entend décerner les noms d'« ami », de « beau frère », qui l'investissent de la dignité de messager. En réalité, sa position sociale n'est guère plus brillante que celle de Foucaud : la différence entre eux est que l'espion des Flamands n'est pas capable de s'élever au-dessus de l'adresse nécessaire à l'exécution des quelques pauvres tours qu'il a dans son sac, alors que Galopin, si bien né, a choisi par paresse, par

[50] Dans *B* (f. 14c), *C* (f. 31c), *D* (f. 17d), *E* (f. 127d), *F* (f. 31d), *J* (f. 40d), *M* (f. 40d), *N* (f. 62c), *O* (f. 27c), *P* (f. 40d), *Q* (f. 28a), *S* (f. 23b), *V* (f. 35d).

goût du vin et du rire, la vie sans souci qui ne parvient pas à le dégrader tout à fait. On peut se demander s'il n'y a pas cependant une indication de sa déchéance dans le surnom coloré de TRANCHEBISE [51]. Peut-être y a-t-il là une allusion à ses facultés surnaturelles, à ce qui lui reste dans *Garin* de sa qualité folklorique d'elfe ou de nain. Peut-être aussi y a-t-il là un hommage à sa rapidité et à son endurance. Heureusement, « bon sang ne peut mentir », et le pilier de taverne apporte une aide inespérée à Bégon, assiégé dans Belin, et qui ne sait comment faire parvenir un appel au secours à son frère, au roi, à ses neveux. Seule, la magie de Galopin rend possible cette dangereuse sortie. Protégé par son « charme », et peu gêné par le « barril » plein de lettres qu'il porte à son cou, (v. 7818-19), l'étrange colporteur assiste sans encombre aux préparatifs de bataille de l'armée ennemie et nous en fait remarquer les détails les plus menus et les plus humbles :

> Vit ces chevaus et torchier et forbir,
> Roller haubers et elmes esclarcir. [52] (v. 7831-38)

Puis on verra Galopin s'acquitter heureusement de sa mission et disparaître complètement du récit après le vers 7976.

Les deux épisodes qui présentent Foucaud et Galopin se signalent à l'attention du lecteur par leur tonalité particulière, mais aussi, remarquons-le, par leur brièveté : l'apparition de Foucaud tient en cinquante vers, et si Galopin occupe le devant de la scène pendant deux cent cinquante vers, il ne l'occupe du moins pas seul : l'étendue de ce passage s'explique par la longueur du voyage qu'il doit faire, voyage décrit avec la minutie habituelle de l'auteur. On ne peut donc pas dire qu'on trouve dans *Garin* une attitude complaisante pour les séductions faciles du folk-lore et du roman. Il n'est pas question cependant de chercher à nier que ces diverses sources d'inspiration et ces styles divers se côtoient et se frôlent. Mais quand un poète épique de talent enfreint le principe de la division des genres, il prend soin de limiter ses emprunts au strict nécessaire, et de les couvrir d'un voile d'authenticité et de sérieux. Là encore, le poète de *Girart de Roussillon* avait donné l'exemple, en mettant aux côtés de ses héros le « maréchal » Foucher, chevalier valeureux, mais voleur de chevaux et magicien. La réussite de l'auteur du *Girart* est du reste totale, car ce personnage excessif et attirant s'harmonise parfaitement à l'atmosphère du poème, qu'anime et que soutient une invention d'une exubérance inépuisable. Dans *Garin,* la notation est plus sèche, plus étriquée, et d'ailleurs dédoublée ; mais l'esquisse presque répugnante du personnage de Foucaud fait ressortir les traits généreux de celui de Galopin. En ce dernier se mêlent, non sans humour, le grand seigneur dévoyé, cousin de Bégon, et le personnage originel, le lutin

---

[51] Le texte de *A* ne donne ce nom qu'au vers 7751. Mais on le trouve aussi, au lieu de Galopin, dans *B* (20d), *D* (37a), *F* (46a), *P* (58c) au vers 7784 de *A*, lorsque le cousin truand refuse de devenir duc d'Auvergne.

[52] *P* (59a), *M* (59a), *S* (35d) donnent ici le même texte que *A*, qui diffère très légèrement de celui de *V* (51d).

malicieux ; les détails réalistes, dont la grasse abondance atteint à une note presque picaresque, ne suffisent cependant pas à rendre le déguisement parfait, mais l'auteur de *Garin* ne cherchait sans doute nullement à réaliser ce tour de force.

F. Les personnages féminins.

Les personnages féminins sont en petit nombre, et la minceur de leur rôle pourrait tout d'abord faire croire que l'auteur ne leur accorde guère plus d'importance qu'à des comparses ou à des figurants à peine esquissés. Mais six ou sept des femmes que nomme le texte occupent en réalité une place à part dans l'atmosphère psychologique de *Garin*, et, leur présence constituant un fil ténu, mais essentiel, de la trame du poème, leur monde est à la fois le miroir et la pierre de touche de celui des héros.

Nous ne voulons pas dire que toutes les figures féminines soient de qualité ou d'importance égales. Leur apparition est souvent rapide et anonyme. Comme les petites gens, comme les bourgeois, les femmes et les enfants sont de déplorables victimes de la guerre et des sièges ; les deux vers suivants le montrent bien :

> De beles dames i oïssiez les cris
> Et de pucelles et d'enfantés petits [53]. (v. 14956-7)

On se rappelle aussi le retour fréquent (voir page 154) de la formule :

> Dont maintes dames remesent sans mari [54]

Dans des circonstances plus paisibles, des groupes féminins se laissent remarquer dans une foule ou aux côtés d'un grand personnage. Ainsi aux vers 10655 et 10717, les dames de la cour de Fromont à Lens s'attroupent autour du corps de Bégon que l'on vient de ramener de la forêt. Plus loin, les dames de qualité reviennent avec Garin de l'église où le duc de Metz est allé célébrer la fête de saint Etienne (v. 11373-4 et 11397). Lorsque Bégon se fait le champion de Garin contre Isoré, on voit la reine Blanchefleur veiller à Notre-Dame,

> O dix pucelles plainnes de grant biauté,
> Et . XV dames veves de cel regné,
> Qui s'agenoillent devant le maistre autel [55] (v. 6422-24)

A la fin du poème, Blanchefleur va à la rencontre de Garin dont il faut apaiser la colère contre le roi Pépin. Des chevaliers l'accompagnent,

> Et .III. pucelles o jens cors segnoris. (v. 16343)

---

[53] Voir aussi les vers 3857, 15413-16 ; *Gerbert*, v. 689-92.

[54] Vers 1290, 2128, 9623, 11833, 13471 ; *Gerbert*, v. 429, 2470.

[55] Ces demoiselles sont « plainnes de grant biauté » dans *A* et *E* (137b). Elles sont « de jovene aé » dans *S* (28c) ; et « plainnes de chasteé » dans *C* (37b), *D* (26d), *F* (38c), *G* (48c), *I* (196), *M* (49b), *P* (49b).

Dans ces quelques exemples, il semble bien que ces apparitions féminines, gracieuses ou dignes, soient destinées à rehausser l'éclat des occasions où elles se trouvent signalées. Elles correspondent sans doute à l'usage des cours seigneuriales du temps, mais leur emploi est avant tout un artifice littéraire qui doit souligner la grandeur des personnages principaux.

D'autres figures féminines restent anonymes mais leur existence concerne directement nos héros. Ces femmes, dont le texte développe le rôle de façons diverses sont, par ordre croissant d'importance littéraire :

— la sœur du meurtrier de Bégon, Thiébaut du Plasséïs, mère de Simon et de Landri (v. 11607).

— la femme de Guillaume de Monclin, dont le fils, Garin, sera involontairement la cause de la mort de son parrain, Garin le Loherain.

— les sœurs de Fromont (v. 5926 et 7052), et celle de Gautier de Hainaut (v. 15567).

— la reine, femme de Charles Martel, mère de Pépin ; voir les vers 158-9, 164, 245, 691, 716 [56].

— la femme d'Eudon de Grantcey [57].

Les personnages féminins nommés dans la chanson sont peu nombreux : AELIS DE COLOGNE, femme du duc Hervis, mère de Garin et de Bégon ; l'aînée des sept sœurs de Garin, HELOÏS DE PEVIERS (v. 802-2372, etc...) ; HELISENT DE PONTI, femme de Fromont ; AUDEGON, mère de Rigaut qui prononce des regrets touchants à la fin du poème : AELIS et BEATRIS DE BLAIVES enfin qui ne le cèdent en importance qu'à BLANCHEFLEUR.

Quels sont les procédés de style qui imposent à l'auditeur le souvenir d'une femme, le sentiment de son importance ? C'est d'abord la louange hyperbolique. On verra bientôt que l'hyperbole ne se trouve guère employée que pour souligner la vaillance, la beauté physique ou la laideur morale de personnages masculins de tout premier plan. Qu'il s'agisse en effet d'une intervention du jongleur ou d'une exclamation placée dans la bouche d'un témoin, les formules du type :

Tel chevalier en cest siècle n'en a (v. 776)

sont strictement réservées à la glorification d'un certain type de héros. De même, l'hyperbole est d'un emploi modéré lorsque le trouvère doit présenter un personnage féminin. Seules y ont droit :

---

[56] Le texte de *N* comprend un étrange passage où l'importance d'Hervis dans l'histoire de la dynastie (*A* 703-4) prend la forme d'un rêve de Charles Martel, qui croit voir le fidèle duc, par une césarienne d'un nouveau genre, délivrer sa femme d'un fils en lui coupant la tête !

[57] Vers 3764-3812. Voir aussi les remarques de Paulin Paris dans l'*Histoire littéraire de la France*, XXII, 1852, p. 600.

1. la mère de Garin, Aélis de Cologne.

« C'est Aheliz, el mont plus bele n'a » (v. 774)

2. les nièces de Pépin, qui vont épouser Garin et Bégon, Aélis et Béatris de Blaives : [58]

« Ne sai tan belles en trestot mon païs » (v. 7131)

3. Béatris, mariée à Bégon. (dans certains manuscrits seulement : lorsque dans *A*, Galopin dit, au vers 7902 :

« C'est Béatris, la bele o le cler vis »,

le texte s'arrête là ; mais dans *D* (fol. 38a), il ajoute ce compliment de courtisan :

« Fors la roïne ainz plus bele ne vi. »)

4. C'est en effet Blanchefleur, enfant, jeune fille et reine, qui s'attire les exclamations hyperboliques les plus nombreuses :

Il n'a si bele en .Ix. païs [59] (v. 2103)
Plus bele fame onques nus hom ne vit [60] (v. 5679)
Il n'ot si gente en .xI. païs [61] (v. 5746)

Les deux derniers exemples se trouvent dans la longue « laisse » LXIX qui raconte l'arrivée de Blanchefleur à Paris et son mariage. On y remarque qu'une hyperbole en appelle d'autres (quand l'occasion, comme ici, en vaut vraiment la peine), et que l'admiration produite par la beauté parfaite de la jeune fille persiste dans la description de son cheval et de son équipage (v. 5672-75). Les formules hyperboliques ne sont donc pas employées au hasard. On n'en trouve aucune à propos d'Hélisent de Ponti, femme de Fromont, dont l'auteur raconte cependant assez longuement l'histoire (v. 2680-2899). Cette jeune veuve voudrait garder pour son fils l'héritage de l'époux qu'elle vient de perdre (v. 2807-16), mais son frère, Baudouin de Flandres, veut la remarier contre son gré. Ces scènes ont un fond de brutalité qu'adoucit un peu le sourire narquois de l'auteur lorsqu'il raconte la volte-face de la jeune femme disposée à accepter le parti qu'on lui offre, après que son frère lui a vanté la beauté et la richesse du prétendant :

Li cuers li change, autre conseil a pris. (v. 2822)

L'épisode est fort réussi, mais seules les paroles de l'héroïne la désignent à notre attention, car on ne trouve d'abord que son nom « Hélisent, la dame de Ponti » (v. 2680, 2768, 3308, 4155), puis, trois vers qui apportent seuls les éléments d'un faible coloris :

« ... la contesse jentil » (v. 2741)
« Belle est ma suer et riche Deu merci » (v. 2746)
Elle estoit bele et de cors et de vis. (v. 2799)

---

[58] On dit qu'elles sont les nièces du roi, mais Pépin appelle Milon « oncles ».
[59] Dans *S* « si gente ». Au vers 2101, *A* est seul à donner :
Plus gentil fame n'a il en cest païs.
[60] *F* (fol. 34d) : C'est la plus bele que onques Deus feïst.
[61] *F* (fol. 35d) ... en .Ix. païs.

Hélisent reste ainsi un type plutôt qu'un être remarquable par ses qualités individuelles.

Lorsque le poète présente les héroïnes lorraines au contraire, il prend grand soin de les différencier l'une de l'autre en attachant à leur nom une épithète qui revient avec insistance : « AL CLER VIS » pour Blanchefleur [62], « LA BELE » [63] pour Biatris, « LA BIEN FAITE » pour Aélis [64] .

Remarquons que les exigences de la versification et la structure des prénoms influencent le choix des épithètes. L'initiale vocalique du nom d'Aélis rend évidemment difficile l'emploi, au second hémistiche, d'un mot tel que « la bele », qui ne compte que pour deux syllabes devant le *A* initial [65]. On est pourtant tenté de juger ces épithètes comme caractéristiques du personnage. Considérons le plus commun et le plus simple de ces adjectifs : « la bele », épithète qui s'attache à Béatris ; par la fréquence de son retour, il finit par adhérer si intimement au personnage qu'il impose l'idée d'une beauté à l'éclat indiscutable. Cet éclat manque à sa sœur, « la bien faite Aélis », et cela est dû en partie à la différence de situation des deux sœurs : celle qui partage la vie aventureuse et tumultueuse de Bégon se trouve représentée plus souvent que sa sœur, qui reste davantage dans l'ombre avec Garin ; d'ailleurs Aélis devient « la cortoise » lorsqu'elle est duchesse de Metz (v. 10194, 11372, 12276, 13562) [66]. En effet, fréquence et régularité dans l'emploi de l'épithète ne veulent pas dire rigidité. Ainsi nos héroïnes reçoivent à l'occasion un qualificatif différent de celui qui leur est habituellement attribué, ou bien des personnages épisodiques reçoivent parfois un qualificatif semblable [67]. Mais ces jeunes filles ou jeunes femmes « au jent cors signoril », « qui molt ont cler les vis », ne bénéficient pas comme Blanchefleur par exemple de la répétition lancinante d'un groupe de mots « Blanchefleur au cler vis ». Comme Aélis, Blanchefleur se voit attribuer une autre épithète quand elle se marie ; reine ou impératrice, elle est désignée par les mots « LA GENTIL » [68] « LA FRANCE » [69] (mais jamais « LA CORTOISE »). Pour HELOÏS DE PEVIERS, sœur de Garin, c'est le rappel d'une grande œuvre : le donjon de Pithiviers, « la riche tor » (803, 2371, 14264-67) et de la dignité de son fils, l'évêque Oedon [70], qui fait d'elle une figure

---

[62] Vers 2046, 2099, 2669, 5586, 5692, 5755, 5769, 5793, 5861, 5868, 5924, 6007, 6225, 6251, 13392.

[63] Vers 7130, 7219, 7258, 7308, 7342, 7348, 7413, 7442, 7445, 7518, 7529 (« Si amenes la bele Biatris », dans d'autres manuscrits que *A*), 7596, 7710, 8102, 8121, 9821, 10153, 10215, 10228, 11135, 11501, 11549, 11638, 11715, 11869, 12278, 16601.

[64] Vers 7128, 7165, 7178, 16607.

[65] On trouve cependant « de la bele Aelis », au vers 7180.

[66] Notons que c'était déjà l'épithète de l'autre Aélis, mère de Garin (v. 792).

[67] Voir en appendice un relevé des autres épithètes qu'on trouve dans le poème.

[68] Vers 7971, 11340.

[69] Vers 6541, 7886, 11019, 11030, 11081.

[70] Il s'appelait en réalité Orri. Voir l'article de F. Lot, « Héloïs de Peviers, sœur de Garin le Lorrain », *Romania*, 1899, pp. 276-279.

imposante, presque matriarcale. On la voit aussi active et charmante, peut-être grâce à l'épithète « bele » [71]. On sait, depuis les recherches de F. Lot, qu'Héloïs est un personnage historique, que les faits rappelés plus haut sont exacts, et on sent que le poète, en transposant pieusement les traits de la grande dame du Xe siècle, a essayé de faire de son personnage une sorte de reflet féminin de Garin ; comme lui, en effet, elle est sûre et solide, sage et passionnée à la fois. Ses sœurs étaient certes :

Preuz et cortoises et sajes et gentiz (v. 800)

mais on ne les connaît que comme mères de leur fils. Au contraire comme Garin est le « Loheren » par excellence, Héloïs, la « bonne dame » (v. 11123), est celle qui préserve à plusieurs reprises l'intégrité matérielle et morale du lignage. C'est bien souvent, en effet, que des épisodes où se joue le sort des héros, ne tournent à l'avantage de ces derniers que grâce à l'aide plus ou moins directe de la sœur de Garin : au début de la troisième partie, c'est son fils Hernaïs d'Orléans, qui sauve la vie à son oncle, et Garin sait ce qu'il doit à son neveu :

Et Garins fu baus et joïanz et liez ;
Vit Hernaïs, si le cort enbracier (v. 2423-4) [72]

Plus loin, Bégon devra son salut à une coalition rassemblée à Orléans, grâce à Héloïs. Enfin, dans la dernière partie de la chanson, le poète place dans la bouche d'Héloïs un discours très hardi, qui révèle toute l'autorité qu'elle exerce sur son fils, et qui montre surtout qu'elle a résolu nettement et sans scrupules excessifs le difficile problème du conflit entre les devoirs d'un vassal et ceux qu'impose la « faide » :

« Fiex », dist la mere, « se tu fusses ocis,
Et t'eüst mort l'enpereres Pepins,
Por coi mes frere Begues l'eüst oï,
Il ne finast si venist a Paris
Por tot ardoir et torner a essil... » (v. 11185-90)

---

[71] Vers 802, 7845, 7977, 11184, 11518, 12677, 14263.

[72] Hernaïs venait à Paris pour relever son fief. Il est évident, nous dit le poète, que c'est Dieu qui a voulu sauver Garin par cette providentielle coïncidence ; on trouve en effet, aussitôt après le récit de la bataille où Garin se trouve en danger les vers suivants :

Mais Dieus ne vost par la soie pitié ;
Ja n'ara mal cui il vodra aidier.
A ces paroles vint Hernaïs li fier,
D'Orlïens estoit, niers Garin le guerrier
Et frere Oedon l'evesque droiturier
Qui fist fonder la grant tor de Pevier,
Il et sa mere Heluïs al vis fier.

On sait que cette portion du récit contient une interpolation à peu près certaine, donnant à un certain Henri de Montaigu un rôle parallèle à celui d'Hernaïs. On a là une preuve indirecte de l'importance d'Hernaïs, dont le rôle paraissait bien conçu et appelait l'imitation.

Après la mort de Bégon, c'est encore vers elle que se tournent Rigaut et Girbert ; tantôt c'est le poète, tantôt les jeunes héros qui expriment, à peu près de la même façon, la plénitude de la confiance qu'elle inspire :

S'aiole fu, ne li pot pas faillir (v. 12678)
(cf. v. 13237, et *Gerbert* 638)

Le personnage de Béatris n'a pas la majesté de celui d'Héloïs. A la fois délicate et noble, Béatris se trouve tout naturellement mêlée à des situations violentes, puisqu'elle partage le destin de Bégon. Elle est même la seule femme qu'on voie sur le champ de bataille, et la seule à prononcer des « regrets » (planctus) sur le héros qu'elle croit mort, comme le font souvent les combattants eux-mêmes. Le contenu de ce « planctus », en ses deux parties : douleur, souhait de vengeance, est une variation sur celui qu'aurait pu prononcer un chevalier (voir page 252).

La tragique aventure du guet-apens dans les Landes est un épisode qui pourrait suffire à nous faire connaître Béatris, et dans des chansons plus anciennes, on pourrait estimer que le poète lui a fait la part belle. Mais, de même que l'histoire des héros ne se termine pas par leur triomphe, mais dans la défaite, de même l'histoire de Béatris se prolonge dans le récit des heures de deuil et d'angoisse, et sa personnalité ne cesse de s'enrichir de traits nouveaux. Ce serait sortir du sujet de notre étude que de faire ce portrait ; nous pouvons au moins montrer comment le poète a ménagé la place des épisodes où il fait agir et parler l'épouse de Bégon. Ce qui nous frappe, c'est la fréquence, et en même temps la légéreté, la brièveté des indications qui révèlent sa présence. Elle est partout, mais elle n'a jamais l'initiative ; elle reste ainsi un personnage tout de discrétion et de mesure, dont l'intuition si juste, et exprimée avec tant de douceur, ne réussit pourtant jamais à se faire entendre :

Un jor fu Begues el chastel de Belin,
Dejoste lui la bele Biautris ;
Li dus la baise et la dame li rit...

Elle ne rit plus quand elle entend Bégon exposer ses projets de voyage et de chasse. Elle tente de lui faire partager ses craintes, sans succès, et Bégon se moque de terreurs où il ne voit que superstition. Béatris n'insiste pas et, le vers 10207 :

« Ja mar crerez sorciere ne devin »

suffit à la ramener à une résignation toute chrétienne ; une ironique amertume se dégage de la scène entière. C'est aussi un seul vers (11153) qui nous fera comprendre que Béatris n'est pas dupe de la fausse tranquillité de Rigaut :

« Bien te peüses envers moi descovrir. »

C'est également dans un interlude que Béatris encourage Garin à faire la paix. C'est d'ailleurs là le désir principal du duc de Metz, qui a convoqué Fromont à des pourparlers destinés à éviter la « faide » que tous deux craignent. Mais à la vue du cortège des Flamands, Garin vient s'assurer de la bonne volonté de sa belle-sœur. Tout concourt à donner à cette scène un caractère solennel : l'ampleur de l'assemblée (v. 11862-66), la gracieuse occupation de la dame (v. 11870), la noblesse enfin des paroles échangées. Dans d'autres scènes, l'interlocuteur masculin rabroue assez rudement la veuve, qui s'était permis des plaintes pourtant bien modérées, à notre avis (v. 11565-75 ; v. 12283-84). Or il semble bien que, là encore, le poète ait voulu non pas condamner la faiblesse de l'héroïne, mais exalter sa fidélité. On peut s'en assurer surtout par le premier exemple, où, aux consolations méprisantes de Garin,

> « Por vostre terre qu'avez a maintenir
> Voz repenra .i. chevaliers gentil. » (v. 11567-8)

répond cette remarque faite en fin de laisse :

> Ne onques puis la dame n'ot mari,
> Que que nus die, onques puis nul n'en prist. [73] (v. 11717-8)

Le contraste est grand entre le portrait estompé de Béatris et la vigueur des traits qui composent celui de Blanchefleur. La structure du récit souligne ce contraste par des différences indiquées à quelque moment crucial de l'action : ainsi la mort de Bégon est-elle annoncée à la reine d'abord (v. 11054), puis à Héloïs, à Béatris enfin. Béatris embrasse le cadavre, prononce une longue plainte, se pâme : Héloïs ne peut retenir une exclamation de détresse [74]. Blanchefleur ne dit rien. Il est vrai que Rigaut venait de la supplier de lui garder le secret ; mais la véritable raison de son silence est l'intensité de la douleur, car elle est sur le point de tomber :

> Grant piece fu c'onques mot ne li dist.
> Ja fu chaoite cant li bers la retint. (v. 11055-56)

Cette tension affective caractérise le personnage de Blanchefleur. Sa puissance politique et matérielle est plus grande que celle d'Héloïs, sa beauté plus parfaite que celle de Béatris, mais elle n'est pas une simple combinaison de ces deux autres héroïnes. Le poète, dès la première apparition de cette figure au dessin tourmenté, a averti l'auditeur des violents contrastes qu'offrira le destin de l'éclatante héritière de la Maurienne :

> Il n'a si bele en .xl. païs (v. 2103)

---

[73] Dans *D*, le second vers devient :
Qui li donast tot l'avoir que Dex fist.

[74] Après le vers 11093 de *A* dans la plupart des manuscrits, on trouve le vers suivant :
« Diex », dist la dame, « sires peres, merci ! »

dit-il, dès le moment où Thierry de Maurienne demande à Garin d'épouser sa fille [75]. Mais après la généreuse promesse que fait le Lorrain de protéger la jeune fille quoi qu'il arrive, le jongleur reprend la parole pour annoncer les catastrophes à venir :

> Cele pucelle de fort hore nasqui
> Que maint prodome morurent puis par li. (v. 2120-21)

Et, en effet, on ne voit jamais l'héroïne présentée dans quelque épisode idyllique et heureux ; au contraire, le poète mêle le nom de Blanchefleur aux moments les plus tragiques du récit : on sait qu'elle est fiancée à Garin par son père mourant. Elle sera ensuite la cause de la rupture entre Garin et Fromont, puis de la seconde bataille à la cour, suivie d'un duel où périt Isoré. Devenue reine enfin, elle se trouve dans une situation qui demande plus de lucidité, de courage et de vertu que si elle était simplement devenue duchesse de Metz. Dès le premier jour de son mariage, elle doit prendre parti, pousser à l'action un Pépin hésitant (v. 6085-9). Et, par la suite, on ne compte plus ses interventions. Peut-être le poète a-t-il voulu opposer cette reine énergique et fidèle à l'autre Blanchefleur, la sœur de Guillaume, mariée elle aussi à un roi faible et changeant, mais, par son caractère oublieux et sensuel, plus méprisable encore que son mari. Impératrice et grande dame, politique habile, sinon impartiale, Blanchefleur reste pourtant une personnalité sans raideur, grâce à son inextinguible vivacité. Cette vivacité l'a fait traiter de « mégère » par plusieurs critiques. On a cité surtout les injures qu'elle adresse à Bernard de Naisil, et le coup de poing qu'elle lui donne (v. 7970-4) ; mais il faut remarquer que ces vers n'apparaissent que dans *A*, qui ajoute d'ailleurs un détail de semblable brutalité au portrait de Garin [76]. De tels détails ne

---

[75] Dans *A*, ce vers est prononcé par Thierri de Maurienne, mais dans les autres manuscrits, il semble bien l'être par le jongleur, qui ajoute :

> Mien essient, .viii. ans ot e demi. (*S*, 8a)

[76] Voir p. 234. On a déjà vu que le remanieur responsable du texte de *A* a fait de Blanchefleur une sorte d'Amazone fière de sa naissance princière et de sa souveraineté (v. 5960-63). On peut voir du reste comment ce remanieur a greffé sur le texte commun des interpolations qui déforment le caractère de l'héroïne : il lui suffit de deux additions aux paroles prononcées par Blanchefleur dans les autres textes, et d'une seule attitude, indiquée brièvement par un vers qu'il était facile d'adapter aux besoins de la cause. Au vers 5943, Garin vient de proposer à Blanchefleur d'épouser Guillaume de Monclin. Ce prétendant, c'est, à défaut de Fromont déjà marié, le plus jeune des quatre « compains », ce Guillaume dont Garin dit :

> « Il n'a tel home en .xI. païs. » (v. 5942)

C'est alors que le remanieur substitue la protestation enflammée des vers 5944-64, à la simple réponse de la jeune fille :

> « Sire », dit-elle, « je ferai vo plaisir ».

Plus loin, quand Pépin se déclare, le remanieur respecte le texte commun, mais y ajoute les vers 5992-97 qui changent totalement le sens de la réponse originellement pleine de gratitude que faisait Blanchefleur. Enfin, au cours du festin de noces, qui doit bientôt se transformer en une rixe violente, le poète évoque la beauté de Garin, si frappante que la reine prend plaisir à le contempler, suivie en cela par Pépin qui jette sur son rival, presque involontairement, semble-t-il, un regard à la fois admiratif et jaloux. Du moins, c'est

respectent pas la tonalité essentielle du personnage de Blanchefleur : autant que forte et avisée, le poète la veut féminine mais sans excès dans l'idéalisation. Ainsi elle n'est pas de celles que les larmes rendent plus belles :

> Sor les espaules li gisoient si crin,
> .I. chapel d'or ot sor la teste mis ;
> Elle ot ploré, s'ot machignié le vis.[77] (v. 8001-3)

En fin de compte, Blanchefleur, synthèse hardie de Berte et d'Elisent, sort plus forte des épreuves qui auraient pu l'accabler, reconquiert son influence, et atteint, non sans peine, à une certaine sérénité majestueuse ; sa rencontre avec Garin, vers la fin du poème (v. 16332-360), est le point culminant de son influence.

On voit donc que les principaux personnages féminins dans *Garin* ont une individualité bien affirmée et occupent une place dans la construction morale du poème, sans pour autant se figer en types. Les exigences de la narration, les sources du poète ont évidemment donné aux personnages la ligne qui les définit : de son origine historique, Héloïs a gardé fermeté et majesté, infléchies seulement pour faire d'elle, au sens plein du mot, la sœur de Garin. De la nécessité romanesque sont nées Béatris avec son decrescendo douloureux, et Blanchefleur dont l'énergie triomphe de tout. Epithètes, hyperboles, commentaires du récitant, puis attitudes vivement saisies et paroles bien frappées sont les procédés qui assurent de tels effets. On va voir que la création des héros dépend en grande partie de ces mêmes procédés, mais amplifiés.

---

ainsi que nous pouvons sans doute reconstituer la scène, malgré une certaine hésitation de la tradition manuscrite. Voici quelques leçons qui s'opposent toutes au texte de *A* :

F (36b) D'eures en autres, si regarde Pepins
D (24a) D'eures en autre, le regarde Pepins (= *C*, 35a ; *J*, 4d).
O (32c) D'eures en autre, la regarde Pepins.

Le vers 6033 de *A* :

D'eures en autre a regardé Pepin.

permet au remanieur d'introduire, au prix d'un changement minime, une comparaison entre l'époux souffreteux et le fiancé perdu (*A*, v. 6034-38).

[77] Le mot « machignié » devient « marmiteux » dans *D* (38d) et *F* (47c), « molt troble » dans *J* (60c). Le vers manque dans plusieurs autres manuscrits. *Q* (45a) donne ce pis-aller : « si ot simple le vis ».

CHAPITRE II

PROCÉDÉS DE CRÉATION DES FIGURES PRINCIPALES

On peut constater que le poète va déjà loin dans l'art de camper héros et traîtres, en utilisant des procédés que leur simplicité même dérobe parfois à notre attention. S'il veut souligner l'importance de ses personnages et indiquer les traits essentiels de leur caractère, il lui suffit par exemple d'employer à bon escient les épithètes « de nature » ou encore certaines formules contenant des indications numériques, des exclamations hyperboliques. Ensuite, il donnera du relief aux silhouettes ainsi dessinées grâce à l'art du dialogue, art qui tire une partie de son efficacité d'une abondance de clichés, formules et motifs traditionnels. Voyons d'abord les procédés qui servent à dessiner les personnages.

JUGEMENTS HYPERBOLIQUES.

On a déjà vu qu'en somme le trouvère avait rarement recours à l'hyperbole pour célébrer ses héroïnes[1]. Les portraits de certains personnages masculins doivent, par contre, beaucoup de leur caractère aux expressions hyperboliques qui traduisent tantôt un éloge chaleureux, tantôt une violente invective ; ainsi, les Français disent de Bégon :

« N'a si bel home en la crestienté » (v. 1088)

Et c'est l'auteur lui-même qui provoque la méfiance de son public, lorsqu'il présente les conseillers de Pépin, Hardré et Amauri :

N'ot plus felons en .XIIII. païs (v. 833).

Comme on pouvait s'y attendre, des soixante-six ou soixante-sept expressions hyperboliques qu'on peut relever dans le texte de *A*, les plus nom-

---

[1] Nous rappelons ici le petit nombre de ces vers où tantôt, c'est le jongleur qui prend la parole (v. 5679, 5746), tantôt c'est un témoin qui exprime son admiration (v. 774, 7131), et, dans la plupart des mss., le vers qui suit le vers 7902 de *A* : voir plus haut, p. 192. Au vers 2103, il est difficile de décider qui parle.

Il faut ajouter deux exemples, qui se trouvent dans *Gerbert*, v. 229 et v. 1199-1200, et qui concernent tous deux Blanchefleur.

breuses sont consacrées non à la réprobation, mais à la louange ; une quarantaine sont placées dans la bouche des personnages, alors que dans les autres cas, c'est le jongleur qui prend à témoin les auditeurs. On trouve aussi l'hyperbole modifiée, ou plutôt, en fait, annulée, par une conditionnelle :

> Bien le sachiez, s'il eüst loiauté,
> N'eüst tel prince en la crestienté [2].

L'examen de ces formules nous amène à constater d'abord qu'une grande partie des commentaires élogieux concerne Bégon : dix-neuf vers en tout, dont quatre prononcés par le jongleur et quinze par des personnages figurant dans le texte, ennemis aussi bien qu'amis [3]. Garin est loin d'être loué avec tant de ferveur : en fait d'hyperbole, on ne rencontre en tout que quatre vers à son sujet, dont deux prononcés par le récitant, et deux par des personnages (Joffroi, messager de Thierri de Maurienne, et Girbert) [4]. Le vers 1017 tient la balance égale entre Garin et Bégon enfants :

> Il n'ot tant beax en trestot le païs
> Il n'ot tant beax en .lx. païs (*B, C*)

La part de Garin apparaît donc bien modeste, d'autant plus qu'avec lui plusieurs personnages sont l'objet de trois ou quatre exclamations hyperboliques : ce sont Guillaume de Monclin, Rigaut, le duc Hervis et même Huon de Cambrai [5]. Un ou deux exemples se rencontrent d'autre part indifféremment à propos de personnages importants (Auberi, Isoré, Girbert), moins importants (Doon le veneur, Bérengier le gris, Morant), ou tout à fait insignifiants (Milon de Lavardin, Gaudin, père d'Aélis de Cologne) [6]. Cette répartition, à première vue surprenante, nous apprend

---

[2] V. 6754-5 ; il s'agit de Bernard de Naisil. Ces hyperboles sous condition se trouvent déjà dans *Roland*. Un autre exemple, dans *Garin*, est fourni par l'évocation de l'armée des païens :

> Se Dieu creüssent, qui en la crois fu mis,
> Plus belle jent ne vi hons qui soit vis (*A* 1686-7 = *N*)
> Plus belle jent de mere ne naqui (*V*, 12b).

[3] Jongleur : v. 1323, 4722, 10631, 14104. Personnages : v. 1088, 2054, 4436, 4626, 4778, 5025, 5189, 7489, 8923, 10448, 10738, 10757, 10849, 11647 (épitaphe), 11998.

[4] Jongleur : v. 6030, 8517 ; Girbert, v. 65 de *Gerbert* ; c'est l'épitaphe de son père) ; Joffroi, v. 2068. Ce dernier vers est d'ailleurs une pensée tardive, un repentir du conseiller qui, dans un mouvement d'enthousiasme indiscret (v. 2053 et v. 2062) avait d'abord proposé Bégon à Thierri pour gendre.

[5] Rigaut, v. 8818 et 9654 (jongleur), v. 9739 (les Français) ; Guillaume de Monclin, v. 4743, 5942, 15809 (personnages divers), Huon de Cambrai, v. 3064, 4060, 14595 (personnages divers). Pour le duc Hervis, on enregistre des variations de la tradition manuscrite ; les vers 981 (jongleur) et 6353 (Henri de Montaigu) sont bien attestés, mais le vers 1709 de *A* dit par le « vilain Hervi », manque dans *B, F, J, O, V*.

[6] Gaudin (v. 776) ; Auberi v. 1479 (jongleur), 1872 (dans *A* seulement ; dans *G* il s'agirait de Bégon, dans *B D F M N V* du « vilain » Hervi). Isoré (v. 2939) ; Doon, v. 13981 (jongleur) ; Bérengier v. 10250 (jongleur) ; Milon (v. 15850). Dans *Gerbert*, Morant (v. 501, 923) ; Girbert, v. 579-80 (jongleur).

d'abord que la formule hyperbolique n'est pas, pour le jongleur, le moyen essentiel de chanter les gloires les plus pures ou de signaler les personnalités les plus intéressantes, car on ne s'expliquerait pas pourquoi Garin et Fromont font si pauvre figure aux yeux du public. Le poème ne nous donne en effet jamais l'occasion de douter de leur valeur guerrière. C'est que le procédé en question sert à souligner une certaine sorte de gloire, ou plutôt un certain élément de la gloire, le panache, le brio dans la bravoure. On s'explique ainsi d'une part les louanges répétées que l'on décerne à Bégon, et non à Garin, d'autre part le fait que le jongleur ait cédé quelquefois à la tentation de dilapider un peu la valeur de l'expression, puisque celle-ci ne l'engage pas à porter un jugement global et définitif sur le personnage. Rien d'étonnant donc à ce que Guillaume de Monclin se voie attribuer un nombre relativement considérable de compliments hyperboliques, car on a deviné dès le début du poème certaines affinités entre lui et Bégon, affinités que consacre Hardré, lorsqu'il établit ainsi le compagnonnage des jeunes héros :

> Guillaume fu o Begon le petit,
> Fromont ses frere si fu compainz Garin [7].

Fromont en effet, figure d'un dessin subtil, n'est jamais désigné à l'attention du public par l'hyperbole, ni en bien, ni, et ceci est assez remarquable, en mal. Car si les quelques hyperboles de sens péjoratif qu'on rencontre dans le texte de *A*, sont toutes (sauf une) dirigées contre les ennemis de Garin, elles ne s'appliquent du moins jamais à leur chef. Elles sont toutes proférées par le jongleur, à l'exception de deux ; c'est Garin qui condamne Bernard de Naisil en termes violents au vers 15034, et Fauconnet qui s'emporte contre « l'orgueil » de Bégon au vers 4419. Dans les autres exemples, le récitant s'en prend :

— aux conseillers de Pépin (v. 832-33 ; 855, 1281) [8].

— à Bernard de Naisil (v. 5343).

— aux Bordelais (v. 7290) et aux Poitevins (v. 8437).

— à Guillaume de Blancafort (v. 11767-69), à Joffroi de Lusignan (v. 13638), et à Garin l'orgueilleux, filleul de Garin le Lorrain [9].

---

[7] V. 1044-45 de *A* ; le vers 1040 de ce dernier manuscrit est une leçon isolée et erronée. La leçon de *N* est intéressante par l'épithète accolée au nom de Fromont :

> Li *viex* Fromons fu compainz a Garin.

Voir les remarques de la p. 213 sur le mot « viex ».

[8] Les variations des manuscrits révèlent les tendances des copistes :
— v. 831 : Hardré et Amauri (*A, P*), Amaugin (*C, G, M, V*), Angevin (*F*).
— v. 853 : Amauri, quens Do et Hardré le flori (*A, G* (Doon), *J*) ; Amauri, Huedon (Odon) et Hardré (*C, F, P, V*).
— v. 1274 : Fouchier, Daviz, dans Renaus et li quens Amauris (*A, C* (144d), *F* (6a) ; Renalz de Tormue, *G* ; dans Hunart, *V* ; dans *P* (11a) : dont Bernart, Savari et le conte Henri.

[9] Au vers 13638, la leçon de *A* est vague, mais *D* précise qu'il s'agit de Thierri et de Joffroi de Lusignan. Pour Garin l'orgueilleux, voir le v. 808 de *Gerbert*.

Dans un troisième groupe d'exemples, l'emploi de l'hyperbole s'étend à la louange des belles armes et des chevaux ; là encore, il est le plus souvent question de Bégon, de sa tente, de son cheval :

N'ot tel por corre en .Ix. païs. [10]

Parfois le jongleur ne trouve pas d'autre moyen de persuader l'auditoire qu'il n'y eut jamais de bataille aussi sanglante :

La veïsiez .j. estor communel :
Ne cuit qu'el monde eüst onques son per. [11]

Mais on rencontre aussi des expressions semblables à propos des armées (v. 8843, 14278, 15221), d'événements douloureux ou effrayants (v. 1030 sur la mort dHervis, v. 13276 sur la durée de la guerre entre Lorrains et Flamands) et même de la chapelle où meurt Garin :

Chapele i ot, nus plus bele ne vit. (v. 16425) [12]

Ces exemples ne sont pas en contradiction avec le caractère éclatant et tout extérieur que nous venons de remarquer dans l'hyperbole lorsqu'elle s'applique à un personnage, mais son emploi semble s'élargir à l'excès ; le procédé n'a pas encore perdu toute valeur, mais il s'use déjà et tend au remplissage.

Indications numériques et statistiques.

Des formules qui font allusion à des groupes, sans préciser leur composition, ont pour objet de faire sentir l'importance du personnage que la foule entoure :

Assez i ot qui lors chevax lor tint (v. 2090)
(cf. 12630)

Mais à ce vague voulu, le style épique préfère le plus souvent des précisions numériques présentées sous diverses formes :

a) « A .XV. MOINES », « A .LX. HOMES »... « A TOZ .VII. C » sont des expressions qui remplissent parfaitement le premier hémistiche ; au second hémistiche un nom (ou un adjectif) se terminant en *-i* peut répondre aux exigences de l'assonance :

« A .VII.XX. FERVESTIS, » ... « A CHEVALIERS .II. .M. » [13]

---

[10] V. 4662, 6344, 7315, 8117, 10370.

[11] V. 586-7 ; les vers qui remplacent le v. 1903 de *A* dans la plupart des mss. : v. 13191-2 ; 13276 ; 15305-6. Dans *Gerbert*, vers 931-32.

[12] Voici la liste complète des expressions hyperboliques qui ne s'appliquent pas directement à un personnage : v. 586-7 ; 1030 ; 1687 ; 4662 ; 5675 ; 6344 ; 6722 ; 7315 ; 8117 ; 8143 ; 8197 ; 8843 ; 9240 ; 10353, 12294 ; 13191-2 ; 13276 ; 14044 ; 14278 ; 15221 ; 15305-6 ; 16425. *Gerbert*, 931-2 ; 1261.

[13] Voici quelques exemples au premier hémistiche : v. 778, 3024, 3160, 3624, 3668, 3696, 3998, 6417, 6771, 6969, 8291, 8765, etc... ; au deuxième hémistiche : v. 3732, 5332, 8950, 8968, 13454, 15514, 16301. La préposition prend souvent la forme « o ».

b) Une forme un peu plus appuyée et rigide, mais qui se prête à de nombreuses combinaisons est la suivante : « ENSAMBLE O LUI / O AUS... », qu'on peut terminer par une grande variété d'expressions : nom commun accompagné d'un chiffre, nom propre accompagné d'une épithète, deux noms propres accouplés, etc... Ou bien l'expression peut accompagner un verbe, et former ainsi un second hémistiche complet assonant en *-i* [14].

c) « EN SA (LOR) COMPAGNE » offre les mêmes facilités rythmiques que la construction précédente, mais elle semble plus étroitement réservée aux personnages de premier plan [15].

d) L'affirmation : « BIEN A... », « BIEN SUNT... », peut apparaître dans le premier ou le deuxième hémistiche :

Bien a. V.C. chevaliers fervesti (v. 1140)
Bien furent C. tot conte de haut pris (v. 5825)
... et bien V. C. o li (v. 4044) [16]
Dedenz la ville en ot bien .XXX. M. [17] (v. 11866)

e) Enfin l'expression « PLUS DE... », offre les mêmes avantages pratiques et expressifs que la précédente. Ces simples structures permettent de relever une description un peu morne ou longue, d'ajouter au moment voulu un surcroît d'émotion [18]. On trouve d'ailleurs très souvent deux ou trois formules décrites plus haut employées à la suite l'une de l'autre.

Quant aux chiffres eux-mêmes, le jongleur les emploie en comptant sur l'effet d'une certaine exagération. D'un manuscrit à l'autre, on constate relativement peu de différences. Cependant les variantes produisent des discordances d'autant plus grandes qu'elles sont commandées surtout par la mesure du vers et l'assonance, et non seulement par le sens. Sans parler de la permutation de .xl. à .lx., si fréquente, remarquons que le copiste ne peut guère passer de .IIII.XX. à IIII.C., par exemple, en fin de vers : il lui faut aller à .IIII.M. Parfois, la leçon de *A* présente une augmentation considérable du chiffre que l'on trouve dans les autres manuscrits :

— v. 1327 *A* donne « .IIII. vins », les autres mss. « .XXXVI ».
— v. 6582 *A* donne « .VII. M. », les autres mss. « .VII.XX »

---

[14] V. 10, 832, 1567, 2086, 2159, 2196, 2440, 2590, 5239, 5450, 5588, 5615, 5627, 5789, 6092, 7041, 7098, 7770, 8267, 10061, 10123, 12231, 16189, etc...

[15] 40 exemples dont on trouvera la liste en appendice.

[16] C'est surtout dans *Gerbert* qu'apparaît une formule qui semble l'antithèse de celle-ci : « NE SUNT QUE... ». Dans *Garin* (v. 14009) ; dans *Gerbert*, vers 169, 250, 1014, 1068.

[17] Liste partielle : v. 35, 472, 1014, 1125, 1719, 2213, 2516, 2518, 3350, 3472, 4044, 5825, 6162, 7066, 7251, 10355, 11866, 12623, 13270, 14328, 15270, 16173... (nous avons relevé plus de cinquante exemples).

[18] Liste partielle : v. 33, 133, 137, 237, 675, 1999, 4013, 5529, 7336, 7500, 8552 (nous avons relevé plus de trente exemples jusqu'au vers 10.000 environ). La proportion reste à peu près la même par la suite et dans le début de *Gerbert*.

C'est parfois le contraire qui se produit :

— v. 2254 *A* donne « Plus l'oïrent de C »
N donne « que l'oïrent .V.C. »
— v. 2405 *A* donne « XIIII. chevaliers »
les autres mss. « plus de .C. chevaliers ».
— v. 6939 *A* donne « .IIII.C. fervestis »
les autres mss. « .IIII. M. fervestis ».

Il est vrai que peu importait au public que le chiffre fût exact, pourvu qu'il fût élevé ! Les manuscrits, qui ne sont pas d'accord sur l'équilibre des effectifs chrétiens et des effectifs païens devant Val Parfonde :

Por .i. des nos sunt il bien chascuns .X. (ou mil) (v. 1695)

le sont sur l'immense terreur que répand Bégon :

Cant .I. seus hom a afolez .II.M.[19] (v. 4427)

Souvent le poète remplit le vers de chiffres généralement en progression ascendante :

Trois fois la nuit o .IIII. o .V. o .VI. (v. 3176)
Bien .IIII. liues o .V. ou .IX, ou .X. (v. 6806)
Ça .V. ça .VI. ça .XI. ça .XX. (v. 8883)

Mais déjà dans ce dernier exemple, *A* se trouve isolé dans cette disposition logique, et la progression ne se maintient pas jusqu'à la fin du vers donné par les autres manuscrits :

Ça .X. ça .XX. ça .XI. ça .VI.

La même succession sans ordre apparent se rencontre dans des vers assez nombreux ; parfois, la progression est nettement descendante. Voici les termes de la lettre que Fromont dicte à son chapelain, lorsqu'il veut protester auprès de Garin de son innocence entière dans le meurtre de Bégon :

Puis li jurrai .XX. foïes ou .X. (v. 10793)

Mais cette particularité, qui choque quelque peu le lecteur moderne, se trouve déjà dans la *Chanson de Roland*, et dans d'autres textes[20].

Pour ne rien oublier, faisons remarquer une dizaine de vers où se presse la foule curieuse, troublée, ou respectueuse :

Encontre vont li grant et li petit[21]

---

[19] Ce vers devient un alexandrin dans *E* (fol. 124a), et *V* (fol. 31a) sans rien perdre de son exactitude :

Quand .I. seus chevaliers en désole .II. M.

[20] Autres exemples relevés dans *Garin*, de vers bâtis sur des indications numériques : v. 3097, 5393, 6161, 7312, 8188, 9107, 9192-3, 9240-1, 9971-78...

[21] V. 838, 919, 2093, 2597, 2639, 2798, 5015, 5461, 13166. *Gerbert*, v. 821 (Garin l'orgueilleux).

Ces vers sont employés à propos du duc Hervis (v. 838, 919), de Garin (v. 2093), d'Hélisent (v. 2798), de Rigaut (v. 13166), et par quatre fois de Fromont (v. 2597, 2639, 5015, 5461). Ce genre d'indications rappelle celles qui ont déjà été étudiées p. 141, où il s'agissait des expressions consacrées à la description du héros dans la mêlée ; la valeur guerrière s'y révélait indirectement aux mouvements dans les rangs des combattants. L'effet cherché était déjà de grandir la stature des protagonistes. On pourrait ajouter à ces vers ceux dans lesquels le jongleur ou les personnages constatent de façon abstraite, mais expressive, l'effet que produit l'arrivée du héros dans la mêlée ou sous les murs d'une ville : OR I PERT IL... BIEN I PERT (PARUT, PARRA) [22].

Jusqu'ici, nous avons vu des procédés indirects, mais frappants et souvent employés, qui réalisent un début de portrait, en quelque sorte « en creux ». Grâce à ces indications volontairement vagues ou d'une précision trompeuse, la silhouette des héros se détache nettement de la foule. Après la taille, il s'agit d'évoquer la forme. A cela vont servir d'abord les épithètes.

LES ÉPITHÈTES.

Pour la commodité de l'exposé, nous grouperons ici toutes les constructions qui reviennent fréquemment à propos d'un personnage donné, et permettent au public d'entrer assez avant dans la connaissance de ce dernier : adjectifs, noms en apposition, constructions prépositives, propositions relatives parfois.

a) La relative est assez rare ; elle ne fait le plus souvent que développer, sans rien ajouter au sens, un complément introduit par une préposition :

Premiers parla Hardrez au poil flori (v. 1280)
La fu Hardrez qui le poil ot flori (v. 1512)

La substitution d'une expression à l'autre est le plus souvent commandée par la mesure du vers, comme le montre l'exemple de Blanchefleur : le groupe « Blanchefleur al cler vis » remplit commodément un second hémistiche. Mais après son mariage, la reine n'est plus jamais nommée par son nom, et il est alors plus facile d'employer la relative :

[Et dist] la roïne, qui tant a cler le vis [23]

Cette construction est particulièrement rare quand il s'agit des héros ; elle ne sert parfois qu'à du remplissage :

Le Loheren qui est preus et gentils (v. 14357)

---

[22] Voir p. 142.

[23] V. 7036 ; voir aussi v. 12594, 15638, 15825, mais « la roïne au cler vis » aux vers 13392, 13424.

elle comporte parfois un ton solennel :

Qui puis fu dus et ot assez amis (*A*) (v. 794)

Elle semble plus fréquente au début du poème : v. 319 et 1285 pour Charles Martel, et surtout pour le duc Hervis [24].

b) Quelques adjectifs, bien qu'assez courants, ne reviennent cependant pas dans le texte aussi mécaniquement que d'autres (tels que « li ber », « li vaillanz », « le guerrier » [25]) ; ce sont CORTOIS et DANZ.

— CORTOIS est rare : neuf exemples dans *A*, dont cinq réservés aux femmes : les deux Aélis (v. 792, 10194, 12276, 13562), les sœurs de Garin (v. 800). On le trouve employé une fois à propos de Garin, au vers 2621, mais ce vers est particulier au texte de *A* ; puis à propos de Huon de Cambrai (v. 3090), de Bérengier le gris (v. 10257), de Bégon (v. 10739). On remarque que trois des neuf exemples se rencontrent dans l'épisode de la mort de Bégon, en l'espace de six cents vers (v. 10194, 10257, 10739) [26].

— DANZ est un « dominus tardif et appauvri » dit Lucien Foulet au début de son article sur « *Sire, Messire* » [27]. Il trouve à ce terme, employé dans des textes épiques ou narratifs, des valeurs assez variées, mais se mouvant dans un registre étroit. Le mot implique presque toujours une restriction amicale ou « hautaine » dans la politesse. Dans le *Tristan* de Béroul, « danz » va de la « familiarité affectueuse » au « sans gêne délibéré » [28]. Les conclusions de L. Foulet pour le dernier tiers du XII[e] (la période qui nous intéresse) sont résumées p. 13 : « On voit que nous hésitons fort à cette époque, qu'il s'agisse de Chrétien ou de Béroul, à attribuer à *dan* une valeur égale en dignité à celle de *sire* » [29].

Dans *Garin* sur plus de quatre-vingts exemples de « danz », trente accompagnent le nom de Bernard de Naisil [30]. Les différentes nuances que suggère le mot conviennent très bien à Bernard, personnage qu'on ne saurait respecter, ni aimer, mais qu'on ne peut s'empêcher d'admirer parfois. Peut-être aussi ne faut-il pas exclure l'indication contenue dans le vers 7957 où Blanchefleur semble faire allusion à un « moniage

---

[24] V. 151, 376, 420, 524, 951, 978.

[25] « Le guerrier » ou « al vis fier » se substitue à toutes les autres épithètes dans les laisses assonant ou rimant en *-er*. Cette expression s'applique indifféremment à Garin (v. 2323), Bégon (4928), Pépin (2479), Lancelin (14762), etc...

[26] On trouve aussi un unique exemple de l'adverbe « cortoisement » au vers 10926.

[27] L. Foulet, « *Sire, Messire* », *Romania*, LXXI, 1950, pp. 4-48, 180-221. L'expression que nous citons se trouve p. 4.

[28] *Id.*, p. 11.

[29] Une troisième nuance du mot se trouve dans son emploi spécial pour désigner des ecclésiastiques. L. Foulet est porté à accepter cette valeur de *dan*, d'après l'exemple surtout de *Girart de Roussillon* (p. 14 de son article). Sur ce « moniage Bernard », voir P. Paris, *HLF*, XXII, 1852, p. 608.

[30] V. 709, 2178, 2916, 3824, 4413, 5511, 6040, 6166, 6386, 6668, 6765, 6807, 6889, 7190, 8013, 8453, 8500, 8537, 8676, 8970, 9110, 9301, 9509, 9530, 10018, 10029, 10064, 12231, 14647, 15031, 15438.

Bernard », précédant celui de la fin du poème ? (voir note [29] de la précédente page). Les autres exemples s'appliquent à des personnages bien divers et pour qui le mot ne peut avoir de valeur psychologique permanente [31].

Mais c'est à propos des exemples employés dans le dialogue qu'on a le plus de chance de saisir la nuance affective du mot : il s'emploie pour adresser une réponse à un personnage dont les paroles viennent de surprendre, de piquer, d'indigner même l'interlocuteur. On interpelle ainsi le chevalier qui vient de calomnier Bégon (v. 9140), l'archevêque de Reims qui vient de suggérer au roi d'enlever Blanchefleur à Garin (v. 5716), Fromont qu'on tient pour responsable des dernières incartades de son oncle Bernard (v. 6678), Garin qui ne réussit pas à rappeler Bégon près des royaux (v. 4569), Liétri (Henri dans *A*) de Saint-Amand qui vient de s'exposer à la fureur de Guillaume (v. 11807), le roi même à la fin du poème :

> « Par Diu, danz rois », dist li dus Auberis,
> « Je cuit qu'avez si grant verge coilli,
> Dont vos serez et batus et laidi » (v. 16061) [32].

Le ton est toujours vif, sans aller jusqu'à l'insulte ; l'expression semble simplement suggérer une égalité temporaire des interlocuteurs. Ce léger abaissement du niveau de politesse permet au jongleur et à l'auditoire de se trouver de plain-pied avec le personnage, et exprime tantôt la familiarité amicale, tantôt un début de mépris. On s'explique alors que Bernard nous soit presque toujours ainsi présenté. On s'explique aussi que Bégon, plus accessible, soit appelé « DANZ BEGUES » huit fois, alors que la figure plus lointaine de Garin ne se prête qu'une fois à l'emploi de ce procédé.

c) Emplois de l'épithète pour caractériser les personnages.

Certains personnages, tels que Huon du Mans, Orri l'Allemand, Bauduin de Flandres, que leur naissance et leur situation pourraient mettre au rang des héros, manquent cependant de vie. Or on constate que ces neveux, ou beaux-frères, de protagonistes sont justement dépourvus d'épithète caractéristique autre que le nom de leur fief. Cette constatation ne saurait certes expliquer entièrement le caractère flou de ces figures,

---

[31] Bégon, 8 fois (v. 3365, 4646, 5928, 6611, 7096, 7129, 8180, 10259) ; Guillaume de Monclin (v. 6165, 14798, 15610, 15808 et dans *Gerbert* v. 896, 1036, 2246) ; Fromont (v. 6678, 12894, 14627, 15229 et dans *Gerbert* v. 2421) ; Garin (v. 15144). Bérengier le gris (v. 10365, 10906, 10924, 10956, 13635), Girart de Roussillon même (v. 5296, 14729). Autres exemples v. 1400, 1789, 6221, 6375, 7816, 8733, 10750, 11326, 12600, 13193, 13333, 14931, 15700, 15886. Dans *Gerbert* v. 364, 782, 1571.

[32] Même valeur dans les exemples de *Gerbert* v. 364 (Girbert interpellé par Fromont), v. 782 (Pépin à Girbert), v. 1571 (Girbert à Pépin).

mais elle souligne l'utilité de l'épithète « de nature ». Ce n'est pas qu'on ne trouve jamais le moindre adjectif accolé au nom de ces personnages : Bauduïn est parfois « li bons quens » (v. 2725), Hernaïs « li bons duz » (v. 805, 1878, 9072, etc...), mais ce mot ne leur attribue qu'une qualité commune à leur classe, la classe noble.

L'adjectif « PREUS », très fréquent, semble pourtant avoir déjà un peu plus de force que « bons ». En constatant son retour presque régulier avec les noms de Girbert, Gérin, Hernaut surtout, on serait tenté de le croire réservé aux jeunes guerriers du parti lorrain, et sans doute cette impression n'est-elle pas fausse à propos d'Hernaut. Mais il faut remarquer que ces fils des héros entrent en scène dans le dernier tiers du poème, et que c'est dans cette partie qu'on relève le plus grand nombre d'exemples du mot, les trois-quarts à peu près : d'une quarantaine d'exemples, nous n'en avons que neuf avant le vers 10152 où commence l'épisode de la mort de Bégon. Il est vrai que sur les trente exemples environ qui restent, douze sont employés avec les noms de Girbert, Hernaut et Gérin. L'adjectif n'est donc pas absolument stéréotypé, mais il nous apparaît comme un de ces termes pour lesquels un jongleur peut montrer une affection particulière tout au long de certains passages, alors qu'il les emploie très rarement dans le reste de son œuvre [33].

On ne peut par contre manquer d'être frappé par la répétition de mots qui tirent une valeur poétique [34] de leur sens, parfois peu explicite et jamais expliqué : Isoré *li gris* (quarante-huit fois), [35] Do *li veneres* (onze fois) [36] ; parfois banal, mais employé avec adresse : Thiébaut du Plasséïs, *li glos*, *li lerres* ; Lancelin *li riche* ; ou encore légèrement arbitraire : Fromont est *le postéis* soixante-dix-huit fois, et l'adjectif finit par nous convaincre de sa puissance, sans nous faire oublier que la personnalité de Fromont ne peut être enfermée dans un terme qui s'oppose trop souvent à ce que nous révèlent sur lui ses actions, ses paroles : l'inquiétude, l'agitation, une sorte de tristesse.

Le choix d'un mot expressif d'une part, sa répétition fréquente de l'autre semblent donc bien être les qualités premières d'une épithète « de nature ». Mais un même mot peut s'appliquer à deux personnages différents, et l'épithète appliquée à un même personnage peut varier : l'emploi du procédé peut donc revêtir une certaine souplesse. Ainsi, « *li gris* », après avoir caractérisé Isoré, s'attache vers la fin du poème à Bérengier de Valentin, hôte de Bégon [37]. Fromondin [38] est appelé sept fois le *vallet*,

---

[33] Voir la remarque de M. Delbouille citée p. 114.

[34] G. Doutrepont a fort bien exprimé le caractère poétique de ces épithètes, en constatant leur disparition dans les mises en prose : « Le lecteur lit, il *n'entend* pas. Il n'a donc que faire, par exemple, de ces épithètes qui sont une expression musicalisée, chantante, sensorielle d'une idée. » (*Les Mises en Prose...*, p. 565).

[35] Références en appendice.

[36] V. 1675, 1883, 3421, 7255, 7389, 7441, 8701, 14110, 14123, 14656, 14924.

[37] Berengiers li gris (v. 10249, 10310, 10365 (dant), 10906 (dant), 10924 (dant), 10956 (dant), 12834). Ce personnage est dès l'abord un « hôte » remarquable, distingué par une hyperbole (v. 10250) et qualifié de « cortois » (10257, voir p. 206). Après la mort de Bégon, on le voit sur le champ de bataille aux

l'*enfant* [39], comme le sont Girbert (quatorze fois), et Rigaut (onze fois) [40]. Et on verra Fromont perdre le monopole de l'épithète « *postéïs* » au profit de son frère Aimon de Bordeaux (v. 8428, 13863), de Thiébaut d'Aspremont (v. 9065), du duc Hervis (v. 622). Mais il s'agit de « bavures » sans importance.

Un exemple intéressant d'épithète partagée par les membres d'une même famille est celui de l'adjectif FLORI, qui est presque toujours appliqué à des membres du parti bordelais : BOUCHARD DE LENS se le voit décerner six fois, HARDRÉ DE LENS [41] treize fois, FROMONT DE LENS trois fois [42]. Peut-être est-il permis de voir ici un autre exemple de l'ironie

---

côtés de Rigaut ; il est donc chevalier. Le vers 13635 présente un « danz Bérengiers li gris » (n° 13 de Langlois), partisan des Flamands, et tué par Hervis au vers 13753. Cependant, pour ce dernier vers, *B* donne « dant Bérengier d'Auni ». Ce nom est très fréquent dans *Garin*. Langlois cite quarante et un personnages du nom de Bérengier ; quinze paraissent dans *Garin* : n°s 12, 13, 14, 15, 33, 41 du côté Flamand ; n°s 16, 17, 18, 19, 20, 21, 32, 39, 40 du côté Lorrain. Le n° 12 est peut-être B. de Chauni.

[38] Les textes de *I* et de *N*, dont on remarque le caractère composite, connaissent deux Fromondin : l'un, le fils de Fromont et son héritier, paraît dans le récit avant l'épisode de la mort de Bégon, puis disparaît alors pour faire place à un autre Fromondin, fils de Guillaume de Blancafort (*N*, v. 9960, 11722-31, 12063 ; *I* (47a, 47c, 48b, etc...). Dans *I* et *N*, le « vieux Fromont » semble ne pas avoir de postérité, puisqu'il fait prêter hommage à son « neveu » Fromondin (*N* v. 13049, f° 86 f). Les deux textes n'ont nullement cherché à atténuer ou expliquer cette violente contradiction. *I* de son côté se contredit dans les explications qu'il donne de la cicatrice de Bégon, trace d'une blessure qui fut infligée au héros par Fromont durant le siège de Saint Quentin (tous manuscrits y compris *I*, fol. 14a). Mais au folio 39c de ce même manuscrit, la blessure est due à un accident d'enfance.

[39] V. 9232, 9625, 9743, 9791, 10846, 12828, 14961.

[40] Girbert v. 10193, 11375, 11483, 12012, 12087, 12102, 12122, 12129, 12171, 12369, 12520, 15106, 16094, 16437 ; Rigaut, v. 7324, 9652, 9772, 10966, 11588, 11600, 11635, 12656, 13329, 13589, 14333.

[41] Nous continuons à appeler Hardré de Lens le père de Fromont, mais nous ferons remarquer que le manuscrit *A* est le seul à lui décerner ce titre (au vers 707, qui ne figure dans aucun autre manuscrit). Partout ailleurs le « maître » de Pépin est appelé « Hardré » tout court, et l'épithète « de Lens » s'applique d'abord à Bouchard (*A* 1565), puis à Fromont (*A* 3300).

[42] Bouchard : v. 1578, 1722, 1984, 6642, 10092 ; *Gerbert*, 485. Hardré : v. 855, 928, 1280, 1302, 1325, 1512, 1829, 2195, 2645, 2889, 3305, 4192, 5453. Fromont : v. 13341, 15178 ; *Gerbert*, 1628.

Ajoutons le nom, cité une seule fois, mais intéressant par l'écho qu'il apporte de *Raoul de Cambrai*, du « viel flori », Herbert de Hirson (v. 13334).

Pour Fromont, comme pour le vilain Hervis à la fin du poème, l'adjectif « flori » est une appellation secondaire, amenée par l'adjectif « viel » dont nous parlons un peu plus loin. Avec les deux vers 13479 et 14657, qui appellent Hervis « le viel flori », on ne trouve du côté lorrain qu'un autre exemple de l'adjectif, au vers 13345, qui appelle Garnier de Paris ou de Dreux « Garnier au poil blanc et flori ». Cette expression n'est pas sans nous surprendre, puisqu'au vers 13943, l'auteur l'appelle « le meschin », et au vers 13246 « le riche bacheler ». Mais il y a chez les Flamands un certain Garnier de Valentin ou de Vaudres qui reçoit lui aussi l'épithète de « flori » (v. 3451). Il faut donc très probablement considérer le vers 13345 comme une contamination sans véritable portée. Enfin, Fouchier de Géronville, « o le grenon flori », est un ancien fidèle du parti lorrain tenté un moment de passer à l'ennemi, dans un épisode qui est peut-être interpolé. Voir les vers 1988, 2046, 2057 de *Gerbert*.

désinvolte de notre poète qui détourne au profit d'une famille de traîtres l'adjectif que le personnage de Charlemagne avait consacré, et en quelque sorte réservé, à l'évocation de la sagesse et de la noblesse.

Un changement d'épithète au cours du poème devient la règle dès qu'un personnage atteint à un rôle plus ample et à une certaine complexité. On pourrait même affirmer presque mécaniquement qu'un personnage est important aux yeux de l'auteur si l'on constate un cumul d'épithètes ou une évolution dans leur sens. Nous laisserons pour l'instant de côté les portraits de Garin et de Bégon dont nous parlons plus loin. Le caractère de Fromondin, par exemple, est indiqué par la superposition de deux termes de valeur presque contraire le *vallet*, qui nous attendrit sur sa jeunesse [43], et l'*orguillox* épithète qu'il partage, tardivement d'ailleurs, avec son oncle Guillaume de Monclin [44]. Cette dernière indication ne nous laisse pas oublier la fatalité de sa naissance, l'inquiétant

---

[43] V. 9232, 9625, 9791, 10846, 12828, 14961 ; l'*enfant*, au vers 9743.

[44] Fromondin est appelé l'*orguillox* aux vers 14494, 15059, 15088, 15110, 15959 ; dans *Gerbert*, aux vers 234, 1292, 1399, 2410.

Pour Guillaume de Monclin, on peut voir au vers 4742, comment Bégon a ainsi « baptisé » son ancien compagnon ; on trouve l'expression « l'*orgillos de Monclin* aux vers 4808, 6184, 8363, 8614, 8868, 9349, 9575, 12810, 12817, 12902, 13005, 13185, 15092, 15610, 15839, et dans *Gerbert*, aux vers 356, 565, 805, 900, 920, 1040, 1311, 1676.

L'apparition de cette épithète particulière au vers 4742 clarifie d'ailleurs considérablement la distinction entre les trois Guillaume, difficulté qui semble avoir embarrassé à divers moments l'auteur aussi bien que les copistes. Il est facile de mettre à part « l'autre Guillaume », « le conte as Poitevins » (v. 4199), personnage qui apparaît rarement. Mais on éprouve souvent quelque hésitation à reconnaître l'un de l'autre Guillaume de Monclin et Guillaume « le marquis » de Blancafort. Rappelons ici que le texte de *Garin* contient deux adoubements de G. de Monclin (v. 1074, 4462) ce qui nous paraît être un signe d'incertitude sur la véritable identité du personnage. Le mot « marquis » n'est pas toujours réservé à l'un, ni le mot « quens » à l'autre : au vers 15443, les deux titres se rapportent à la même personne. Dans sa *Table des noms propres...*, Ernest Langlois a cru devoir attribuer une identité particulière à son Guillaume n° 10 : « Guillaume le marchis ». Et il remarque en note (p. 306) : « Si aux pages 200-201 » (peut-être vers 10118 de *A*, mais il n'y a pas correspondance exacte dans ce passage entre le texte de P. Paris et l'édition Vallerie) « c'est G. de Blancafort qui est appelé G. le marchis, à la page I, 227 » (= *A* 4198) « G. le marchis et G. de Blancafort sont nettement distincts ». A notre avis, le premier était simplement G. de Monclin. Et c'est encore lui probablement qui figure aux vers 1172, 1319, 1516, 1545, 1564, 1577, 1604, 2015, 2157, 2173, 3409, 4224, de l'édition Vallerie. Car c'est bien lui, le compagnon de Bégon, qui doit compléter le quatuor des jeunes héros ; et c'est bien ainsi que l'ont compris plusieurs manuscrits, comme le montrent les leçons suivantes : au vers 1564 de *A*, on a « G. de Monclin » dans *B* (5b), *E* (101a), *G* (11d), *M* (14a), *O* (5b), *P* (13a), *V* (11b), les autres mss. donnant « le marchis » ; au vers 1604, « G. de Monclin » se trouve encore dans *B* (5b), *C* (9c), *G* (12a), *M* (14c), *O* (5c), *P* (13c) ; au vers 2157, c'est le tour des manuscrits *J* (17b), *P* (17a) et *Q* (9d) de donner à Guillaume pour épithète le nom de son château. La répartition des leçons est si capricieuse et répond de si loin au groupement habituel des mss. que l'on peut conclure au caractère interchangeable des deux épithètes pour un même personnage.

héritage des violences flamandes. L'évêque de Verdun, Lancelin, n'a guère de consistance, ni d'intérêt, tant qu'il n'est que « le riche Lancelin » [45]. Mais à partir du vers 13533, il ne sera plus nommé que « l'évêque Lancelin » [46], et son rôle devient de plus en plus important, jusqu'à sa mort pitoyable dans *Gerbert* ; c'est dans ce dernier poème qu'il est toujours appelé « l'évêque ». Il semble donc que le changement brusque et définitif d'épithète soit parallèle à la montée du personnage.

On ne peut évidemment guère s'attendre à une exactitude parfaite dans la répartition des épithètes accompagnant le nom d'un personnage important : par suite de ses retours fréquents, le nom se prête alors aux chevilles, aux épithètes de fortune. Mais on peut distinguer des « couches », pour ainsi dire, dans la caractérisation. Rigaut, par exemple, est plus souvent « *l'enfes* » ou « *Rigaudin* » avant le vers 10000 ; après quoi il est plus fréquemment « li bers », « li preus », ou « le fils au vielh Hervi » [47]. Son père, Hervis « le vilain », est appelé « li bons vilains », plus fréquemment (vingt et une fois) avant le vers 10061 qu'après (huit fois). C'est également avant le vers 9000 que son nom est associé le plus régulièrement à celui de son frère, Doon le Veneur [47bis]. Vers la fin du poème, il est plutôt « le viel Hervil » (de

---

[45] V. 2913, 5611, 6164, 6389, 6638, 9971, 10137, 12212, 12299, 13007. Mais l'édition de P. Paris donne tout au long « le riche ». Langlois dit dans la note 1 de la page 390 : « Dans *GL.* pas une seule fois Lancelin n'est appelé évêque, mais exclusivement « le riche Lancelin ». Cependant d'autres mss. que *A* connaissent le changement d'épithètes. Dans *F* (72a) on trouve « l'évêque L. » alors qu'au fol. 71d, on trouve encore « le riche », et à 72b, « li riches » à nouveau.

Chose plus curieuse, au vers 16183, Lancelin est présenté comme le frère de Guillaume de Monclin, donc de Fromont. Les vers 2913 et 2914 pourraient-ils être une explication de l'erreur ? On y trouve rapprochés « le riche Lancelin » et « son frere » (de Fromont), Guillaume de Monclin. Dans ce cas, l'incertitude que nous avons signalée sur la véritable identité de Guillaume serait encore une fois évidente.

[46] L'évêque : v. 13533, 14891, 14896, 15070, 15087, 15109, 15373, 16412, 16481, 16538, 16553, et partout dans *Gerbert*.

[47] L'*enfes* : v. 7324, 9652, 9772, etc... 13589. *Rigaudin* : v. 664, 7522, 8855, 8871, 8917, etc... 13581. *Li bers* : v. 9446, 9552, 9574, 9665, 10051... 14327. *Le fils Hervil* : v. 9149, 9505, 9524, 9574, 9736, 9782, 11267, 12684, 12833, 12980, 13063, 13140, 13426.

[47bis] Vers 1943, 1989, 3618, 3626, 3687, 4352, 5597, 7255, 7437, 7507, 7627, 8132, 8179, 8702. Pour Langlois, il y aurait dans *Garin* quatre Hervis : le duc de Metz (n°s 16 et 17) ; son filleul Hervis (*A* 663, n° 6) ; le fils de ce dernier, « Hervis du Plessis » (n° 18), qui est le « bon vilain » (voir nos remarques de la page 168) ; enfin Hervis le Veneor, frère de Thierri, oncle de Bégon (n° 20). Le texte de *A* est d'une limpidité trompeuse : les vers 423-427 ne sont qu'une addition ; la leçon du vers 664, partagée avec *N* contre tous les autres manuscrits, supprime arbitrairement un Hervis ; les vers 5533-5547 ne se trouvent nulle part ailleurs ; et le vers 1672 évite à nouveau de nommer Hervis, en donnant au frère de Doon le Veneur le nom de Thierri (du reste, les manuscrits *J* (14a), *M* (15a) et *P* (14a) font de même, mais de bons manuscrits comme *F* (12c), *S* (6b), *V* (12a) donnent bien : Hervis). Il était inévitable que tant de personnages au nom semblable ne fussent pas toujours bien distingués l'un de l'autre. La confusion, qui est grande, nous empêche même de voir si le texte

Garin, vers 9436 à *Gerbert* 2470, quatorze exemples) ; à côté de l'épithète pure, on rencontre également des variations telles que « le viel flori », « o le grenon flori » (*Garin*, v. 14657, *Gerbert*, v. 410) enfin le

---

original était le plus pauvre ou le plus riche en personnages et si les versions ultérieures ont surtout procédé par division ou par fusion. La question est importante, puisqu'elle met en jeu le rang social du père de Garin et de Bégon : est-il « duc » ou « vilain » ?

Paulin Paris semble d'abord tout disposé à admettre l'origine bourgeoise de nos héros (*éd.*, t. I, p. 190, note 1). Plus loin dans le même volume, il semble hésiter quelque peu, quand il écrit (page 291, note 4) à propos du vers correspondant à *A* 5549 : « Hervis, frère du Loherain Hervis et surnommé comme son fils, et même quelquefois comme son noble frère, le vilain... ». Ce qui est piquant, c'est qu'il semble parfois tenté d'admettre que la famille de Fromont également était de basse naissance. En effet, il imprime et commente ainsi le vers 2711 de *A* (suivant ici la grande majorité des manuscrits) : « Cant tu fus nez, s'avoies tu petit, c'est-à-dire, quand tu naquis tu possédais peu de chose. Droes semble vouloir rappeler à Fromont le temps où son père et lui ne possédaient rien en France » (*éd.*, t. I, p. 152, note 3). Mais cette interprétation n'est pas la seule possible : le vers en question nous paraît plutôt faire allusion, de façon presque proverbiale, à la faiblesse d'un très jeune enfant. D'ailleurs le texte de *A*, *M* (22d), *P* (21d) et *V* (18d) confirme cette supposition, en présentant la leçon : « Cant tu fus nez, s'estoies tu petiz. » Dans toutes ces interprétations, on remarque une certaine inquiétude à propos de la noblesse des protagonistes. F. Bonnardot, qui croit à l'identité séparée du duc et du vilain, note les fluctuations des manuscrits à ce sujet (art. cité, p. 235, note 3, pp. 236 et 251). La pièce maîtresse de la théorie qui voit dans les Lorrains une famille de parvenus est le « charmant *Hervis de Metz* » (Bédier), ce roman du XIII^e^ siècle qui précède *Garin* dans les manuscrits *E*, *N* et *T*. Cet ouvrage pèse lourd sur les réflexions du critique qui en a le mieux montré l'origine et l'intérêt historique, Alfred Adler (« *Hervis de Mes* and the matrilineal nobility of Champagne », *Romanic Review*, XXXVII, 1946, pp. 150-161). Même dans son livre récent sur *Garin* (*Rückzug in epische parade...*, 1963 ; voir la référence complète dans la bibliographie), il a en effet tendance à lire *Garin* à la lumière de sa continuation, à tort à notre avis (on peut lire à ce sujet les bonnes remarques de M.J. Grisward à propos du livre de M. Adler, dans *Cahiers de civilisation médiévale*, VII, 1964, pp. 497-504).

Ce n'est pas qu'aucun doute ne subsiste dans la tradition manuscrite sur la distinction de rang et de naissance entre les deux principaux Hervis (voir dans *A*, v. 13055, et *Gerbert*, v. 2117, deux exemples où le père de Rigaut est appelé « duc ». Les autres manuscrits donnent pour ces deux vers des leçons plus correctes, mais commettent la même méprise que *A* à d'autres endroits). Il est donc difficile de se prononcer sur l'identité réelle des divers Hervis, avant de posséder toutes les leçons de tous les manuscrits et d'essayer d'expliquer leurs contradictions, omissions ou additions. Un premier sondage semble pourtant indiquer assez clairement que l'Hervis du prologue n'a de commun avec son filleul que le nom et la vaillance (voir en particulier les vers 5548-9 et notre commentaire de la page 168). Le duc de Metz était un des personnages les plus anciens du poème, d'une noblesse indiscutable, peut-être l'*Heriveus* de l'histoire. Il appartenait à une première légende sans doute indépendante de celle de Garin à l'origine. Lors de la fusion des parties anciennes et de la continuation moderne, l'auteur a laissé entrer en contact le noble duc et le filleul d'humble naissancce. Création tardive (comme Thiébaut du Plasséïs qui, malgré son rôle de traître, partage avec le fidèle serviteur des Lorrains un surnom vague et mal localisé), Hervis le vilain nous fait penser au portier de Tours, que Guillaume récompense en le faisant chevalier, dans le *Couronnement de Louis* ; la fidélité et le courage de notre « vilain » le rendent digne d'avoir un fils tel que Rigaut qui est l'égal des plus grands.

vers descriptif que voici « Blanche ot la barbe, qui li gist sor le pis » (*Gerbert*, v. 942). L'idée ici est très certainement de faire sentir le passage du temps, et l'accent mis sur le grand âge de certains protagonistes correspond à la tonalité nouvelle que prend la chanson lors de l'épisode de la mort de Bégon.

Un autre personnage, et de tout premier plan celui-là, est dit « le viel » : c'est Fromont. Mais il a d'abord été Fromont de Lens, et Fromont « le postéïs » surtout ; cette dernière épithète qu'il partage avec son frère Aimon de Bordeaux (v. 8428, 13863, *Gerbert* v. 560) et un partisan des Lorrains, Thiébaut d'Aspremont (v. 9065) ne lui est pas décernée moins de quatre-vingts fois [48]. C'est bien là l'épithète de nature qui semble répartie également dans l'étendue entière du poème. Cependant l'auteur, pour nommer son héros, dispose d'autres qualificatifs, tel que le surnom amical de Fromondin. Mais ce procédé n'est plus possible après le vers 8425, où apparaît le véritable Fromondin, son fils. Par contre, l'épithète dont nous parlions, « le viel », se rencontre après le vers 10500 [49], c'est-à-dire dans l'épisode de la mort de Bégon. Dans le même passage, on trouve également la précision habituelle « le postéïs » [50]. Mais, dans *Gerbert* surtout, l'insistance se fait plus lourdement ironique sur le vieillissement de Fromont, ce qui prépare évidemment les épisodes de son apostasie et de sa mort honteuse. Il reste à expliquer, au début du poème, l'expression du vers 707 : « Fromont l'antif ». Ce qualificatif a ici la valeur d'une précision généalogique : dans la dynastie des Flamands, « Fromont l'antif » succède à « Hardré de Lens ». La question qui se pose est de savoir si l'indication de l'âge avancé du héros est un procédé qui tient aux conventions d'un portrait épique, ou bien la trace d'une conception plus ancienne du personnage de Fromont. En effet, les exemples de cette appellation sont nettement localisés dans le prologue (*Hervis*) et l'épisode de la mort de Bégon, que d'autres indices [51] semblent mettre à part du reste de la chanson. Nous soupçonnons que le travail de Jehan de Flagi a été d'amplifier et d'unir dans une trame nouvelle et de conception grandiose des noyaux épiques antérieurs.

Pour compléter ce portrait de Fromont, signalons enfin le mot « marchis » répété onze fois [52], la précision «de Lenz, li postéïs » qui n'apparaît qu'au vers 9158 dans *Garin*, et quatre fois dans *Gerbert* (v. 301, 475, 1385, 1894) ; enfin des qualificatifs isolés, tels que « le comte palasin » (v. 5406), « l'aduré » (v. 1773), « l'enforciez » (v. 4543), « li

---

[48] Voir les exemples en appendice.

[49] V. 10500, 10506, 10517, 10667, 10690, 10760, 11449, « au poil flori » v. 13341. De plus certains manuscrits ont l'épithète « li viex », au vers 10517 où *A* donne « Fromont l'antif ». *N* seul présente la même particularité au vers 1045. Dans *Gerbert*, v. 103, 271, 1218, 1476, 1499, 1651, 1772, 1806, 1877, 1932, 1941.

[50] V. 10201, 10937, 10950, 10963, 10988, 11416, 11546, etc... *Gerbert*, 294, 301, 355, 4751, etc... (voir en appendice).

[51] La longueur des laisses et les variations de l'assonance en particulier.

[52] V. 4858, 5028, 5398, 14149, 15645, 16075, 16404 ; *Gerbert*, 633, 794, 1273, 1730.

prisiez » (v. 10734), « le guerrier » (v. 6596) qui ne sont guère que des chevilles destinées à tirer le jongleur d'embarras lorsqu'il se hasarde à abandonner l'assonance en *-i*. La conclusion qui s'impose est que les épithètes consacrées à Fromont ne servent guère à le caractériser avec exactitude : nous sentons là, il est vrai, une personnalité remarquable et complexe, mais seuls les dialogues et les scènes essentielles nous feront vraiment connaître cette âme troublée. Par contre, notre examen tout extérieur et statistique des épithètes va nous donner immédiatement des précisions satisfaisantes sur les personnages de Garin et de Bégon.

Garin et Bégon.

Dès le commencement, à la naissance même (laisse XIX), Garin est enveloppé d'une atmosphère plus austère que celle qui entoure Bégon ; il est avant tout, et presque seulement, « Li Loherens Garins » (cent soixante-dix exemples), « li dus de Mes » (cent cinquante exemples)

L'ainnez ot non li Loherenz Garins
Qui puis fu dus et ot asez amis. (v. 793-794)

A propos de ce dernier hémistiche, notons déjà les libertés que prend le texte de *A* avec le caractère de son personnage : les autres manuscrits *B*, *J*, *E*, *C* (5d), *M* (8b) donnent : « maintes peines sofri ». Mais *A* est rebelle à l'inclusion de cette note qu'il croit négative dans le portrait de son héros, et on peut s'assurer qu'il ne s'agit pas d'un caprice, mais bien d'une certaine conception des personnages, en voyant des écarts semblables à propos du duc Hervis et de Bégon.

Voici deux exemples de ces modifications passagères, mais révélatrices, qu'un simple changement d'épithète peut faire subir au caractère des personnages cités : au vers 558 du manuscrit *A*, le texte décrit la douleur des Sarrasins devant le destin tragique de leurs amis.

Que *li franz duz* avoit mort et ocis.

Mais tous les autres manuscrits donnent « li diable » [53]. On rencontre un exemple tout semblable un peu plus loin, dans un passage où *A* omet le vers révélateur : en effet, après le vers 646, on devrait avoir le vers suivant :

« Icest deables nous aura ja ocis » [54].

Ce même souci excessif de la réputation des héros se trouve au v. 4887 : Fromont n'y appelait pas Bégon « li sires de Belin », mais « li Loherens chaitis ».

Cependant, ces menues variations ne peuvent pas effacer les grandes lignes de la distribution des épithètes. Pour Garin, le jongleur emploie

---

[53] *B* (2d), *C* (4c), *E* (94a), *F* (4e), *G* (4c), *J* (5b), *M* (6c), *N* (46b - v. 624), *P* (5c), *V* (5a).

[54] Dans *B*, *C*, *E*, etc...

parfois une précision affective, telle que « li preus et li gentiz » [55]. Mais ensuite, il ne reste guère qu'une maigre moisson d'épithètes : « le conte » (v. 1159, 1216), « li ber » (v. 16419), « li senez » (v. 1764). Dans le cas de Bégon au contraire, on constate que l'expression est volontiers fleurie. Le motif central est « le sire de Belin », qui, avec de légères variations, peut occuper de cinq à huit syllabes dans le vers. « Begues — ou Begon — de Belin » [56] est un élément qui suit fort bien une préposition (et, o), ou un verbe (dist-va). Un second hémistiche complet est fourni par l'expression « Quenz — ou dus — Begues de Belin » [57] qu'on rencontre sous les formes suivantes : « le segnor de Belin » [58], « dou chastel de Belin » [59], « danz Begues de Belin » [60], « son frere de Belin » (v. 7050) et même « le larron de Belin » (v. 6570). Enfin, le patronyme peut s'étirer et remplir le vers presque entier sous la forme solennelle « Quenz Begues dou chastel de Belin » [61].

Quant aux titres qui peuvent s'appliquer au nom du frère de Garin, on constate une nette préférence pour « li dus » [62], suivi par « li quenz » [63] et « li marchis » [64]. Quand la confusion avec Garin n'est pas possible, on trouve simplement « li Loherens » [65]. A côté de ces adjectifs, le texte offre une poussière de mots divers, révélatrice du plaisir qu'ont auteur, remanieurs et copistes à orner la figure de Bégon : il est « le petit » ou « l'enfes » (v. 1044, 1047, 1053), « le fil Herviz » (v. 6924, 7373, 7656, 7692), « le palasin » (v. 6132, 7039, 9604, 10904, 10908, 14472), « le vaillant » (v. 2252), « l'aduré » (v. 1074), « li hardi » (v. 1835), « li hardi conneüs » (v. 11161, 11232), « le droiturier » (v. 7626), et nous en passons [66].

L'intention de toucher et d'éblouir à la fois est ici évidente, mais il est permis de préférer la grandeur dépouillée du personnage de Garin, ce qui est sans doute après tout le but poursuivi par l'auteur. Garin

---

[55] V. 2055, 2169, 3480, 5518, 14356, 14920, 15548.

[56] V. 1944, 2172, 3365, 3499, 4257, 4605, 4649, 5042, 5437, 5468, 5533, 5588, 5912, 6022, 6368, 6644, 8701, 8713, 8939, 9355, 9777, 10112, 10831, 10941, 10961, 14138, 14152.

[57] V. 1348, 1674, 2159, 4203, 4208, 4775, 5238, 5462, 7115, 8215, 8521, 8554, 8921, 9097, 9169, 9502, 9864, 10741, 10873, 11040, 11415, 11997, 13375.

[58] V. 3730, 4887 (leçon propre à *A*), 7084, 12783.

[59] V. 1322, 5816, 10766.

[60] V. 3365, 4646, 5928, 6611, 7129, 8180, 10259.

[61] V. 2053, 4625, 4676, 4694, 7129, 10867, 14103.

[62] V. 1137, 1411, 3764, 4640, 4661, 5055, 5137, 5166, 5186, 5588, 6240, 6285, 6342, 6936, 7192, 7894, 7919, 8215, 8290, 8751, 8846, 8892, 8978, 9144, 9190, 9197, 9209, 9286, 9289, 9297, 9319, 9335, 9769, 10002, 10067, 10914, 16310, 16317.

[63] V. 1216, 1789, 2138, 3531, 3697, 4305, 4316, 4371, 4671, 4887, 4933, 5238, 6118, 6981, 7000, 7115, 8101, 8801, 9526, 10484, 10490, 10516, 11161, 11796, 13911, 15136.

[64] V. 2062, 4792, 5073, 5232, 5521, 5554, 5670, 6099, 6310, 7707, 9488.

[65] V. 7790, 8332, 8752, 9151, 9382, 9808, 9811, 9922, 9943, 10020, 10962. Nous laissons de côté le vers 10000 où il y a peut-être confusion avec Garin. En tous cas, le passage n'est pas clair.

[66] Li chevalier (3713) ; preus de grant nobilité (1082) ; li gentis (1868) ; li Loherens gentis (5419, 9661) ; prisié (10633) ; le chevalier gentil (6708) ; o le vis fier (7633, 7645, 13311) ; a la clere façon (7684).

attire à lui des sentiments d'estime et de respect, Bégon fait naître l'admiration, mais nuancée de tendresse, toute une gamme de sentiments qui se haussent parfois au niveau d'une passion : haine de Fromont, haine recuite d'Isoré (v. 5024-5026), amitié un peu trop brûlante de Pépin. Il y a là, nous l'avons déjà souligné, un thème secondaire certes, mais qui approfondit le dessin du caractère de Pépin et de Bégon [67]. Etudier toutes les manifestations de ce thème déborderait le cadre de notre étude, mais il est intéressant de voir que nous en comprenons l'essentiel grâce à l'emploi de procédés très simples et très discrets, qui ont le même caractère et la même vulnérabilité que les épithètes de nature : de simples relatives (v. 1375, 1476), des épithètes contenues dans des discours de Pépin, telles que « le mien loial ami » [68]. Ce qui est frappant ici, c'est de voir comment un remanieur peut forcer le trait qui lui a plu. Dans le manuscrit *A* en effet, Bégon est « Bego amatus », bien plus que dans les autres textes, et le coup de pouce, léger, mais précis aboutit à un modelé plus poussé des personnages de Bégon, Garin et Pépin. Ainsi *A* est le seul à donner l'anecdote qui raconte le premier exploit de Bégon devant le roi. *S* parle bien d'une chasse, mais c'est Pépin qui s'y montre bon chasseur [69]. Les autres manuscrits indiquent seulement, comme *A* au vers 1049, que Pépin ne peut se passer de la présence de Bégon :

Quant nul liu va, il ne le wet guerpir. [70]

Voici un autre exemple de cette partialité du copiste de *A* : lors de la première blessure de Bégon, les autres manuscrits racontent que le roi est le premier à trouver le corps, puis mettent en scène aussitôt le plus proche parent, Auberi le Bourguignon, qui prononce le regret funèbre. Mais *A* glisse mal à propos le vers 4975 entre ces deux moments :

Cant vit la plaie si fu griez et marri.

Le mot d'ordre est donc d'insister sur la valeur de Bégon aux yeux du roi. Un corollaire de ce principe semble bien être la nécessité d'affaiblir en proportion les vers qui indiquent un sentiment d'amitié de Pépin pour

---

[67] Rappelons qu'un des personnages historiques proposés par F. Lot comme modèles possibles de Bégon (F. Lot, « Bègues », *Romania*, 1897, p. 569) est un favori de Louis le Pieux « Bego amatus ». Quoi qu'il en soit de l'origine de notre héros, il reste vrai que « l'amour » de Pépin pour Bégon est un trait qu'on ne peut pas ne pas remarquer.

[68] V. 4616, 4649, 4653.

[69] S fol. 3c. Et l'empereres va cachier a Senlis,
Ensanble o lui et Bégon et Garin :
Se li portoient son arc por lui servir.
Ou ke il soit, toujours est aveuk lui.
Quant li roys dort, Beghes le va couvrir.
3d. Li roys a pris .III. cers pui s'endormi.
Devant lui est Beghenias le petis
Li vis li terst au bliaut de samis.

[70] *B* (fol. 3f), *F* (fol. 7c), *G* (fol. 8b), *N* (v. 1623), *V* (fol. 8a). Les manuscrits *M* (fol. 10b) et *P* (fol. 9b) qui appartiennent au groupe lorrain ajoutent les deux vers suivants :
Trop fort l'en aime l'enpereres Pepins.
Bien voit qu'on l'aime Begounes li petis.

Garin. Le vers 1576 donnait déjà un exemple de cette partialité, en voici une autre trace au v. 8556, où *A* donne :

« Ou est alez li Loherens Garin ? »

contre la leçon des autres manuscrits :

« Ou est alez *mi drus* li dus Garin ? » [71]

Chevaux.

La différence entre les deux frères s'accuse enfin dans des détails, la description de leurs montures par exemple. Les chevaux tiennent une grande place dans le poème [72] ; on les soigne avec tendresse [73], et leur présence est si familière que le texte emprunte mille détails significatifs au vocabulaire de leur harnachement. Ainsi ils deviennent signe :

— de haut rang :

v. 2090 : Assez i ot qui lors chevax lor tint (cf. v. 12360 et 8770)

— de hâte :

v. 7988 : Ainz que li dus ses esperons trasist.
En est montez sus ou palais Pepin [74].

— mais surtout de valeur :

v. 8529 : Quatre chevax li ont ocis soz lui [75].

Ce « compagnonnage » de l'homme et du cheval est indiqué moins souvent cependant à propos de Garin qu'à propos de son frère ; le dernier compagnon de Bégon est « le sor Bauçant destrier » (v. 10639). Avec les chiens (les trois « chael » du vers 10408), le cheval est un témoignage de la grandeur du héros, et surtout de cette sympathie immédiate qu'il fait surgir, aussi bien chez des créatures du règne animal que chez les humains qui sont ses fidèles, ses amis ou ses ennemis. On connaît le beau vers, cité par Marc Bloch dans *La société féodale*, qui lie si naturellement et simplement le mérite du seigneur à la fidélité de ses compagnons de chasse ; c'est la foule des « belles dames » et des « clercs

---

[71] *B* (22d), *D* (43a), *F* (50d), *G* (64a), *P* (64b), *V* (57a). Peut-être faut-il rendre ici au remanieur cette justice, qu'il a cherché à éviter un son un peu rude, une césure hésitante.

[72] V. 326, 655, 1080-1, 4772-3, 9431-33.

[73] V. 3530, 5661-62, 8983-4.

[74] Voir aussi le départ précipité de Fromont au v. 2439, et le prétexte de l'écuyer qui veut quitter, sans en avoir l'air, l'assemblée où une décision importante vient d'être prise :

Et fist sanblant qu'eschaufer le vosist. (v. 12356)

[75] Il s'agit de Garin. Au vers 4076, même détail à propos d'Isoré.

du mostier » qui s'écrie, devant le cadavre de Bégon qu'entourent ses chiens hurlant à la mort :

« Gentis home est, moult l'amoient si chien » [76].

Quant au cheval, il faisait avec le héros perdu dans la forêt un groupe magnifique, qui éblouit le misérable forestier :

Triés ses épaules fu ses coranz destriers [77] (v. 10438)

Et Bégon, aussitôt après avoir ressenti sa solitude, pense à son cheval, s'il faut en croire le texte de *N* :

« Baucent » dit-il « je vos doi molt amer :
De maint besoin avez mon cors gardé.
Se je eüsse ne avoine ne blé,
Le vous donnasse volentiers et de gré ».

Mais nous n'avons pu retrouver ces vers dans aucun autre manuscrit. S'agirait-il d'un emprunt tardif du motif mis à la mode par la geste de Guillaume ?

Signalons pour terminer qu'on trouvera en appendice un bref tableau des termes qui servent à désigner les montures des chevaliers. Grâce à l'étude de M. Frappier [78], on sait que la proportion dans le texte, des mots « cheval » et « destrier », et la qualité des épithètes qui s'appliquent aux chevaux, peuvent aider à préciser l'époque de composition d'une chanson, et même le milieu littéraire dans lequel elle a été composée. On peut dire ici que l'emploi de ces termes dans *Garin le Loherain* renforce les liens qu'on a déjà trouvés entre cette chanson et celle de *Raoul de Cambrai*.

Blessures.

Le poète de *Garin* s'attarde peu à décrire les blessures ; il le fait à l'aide de formules rapides qui peuvent se répartir en trois groupes principaux : celles du premier se reconnaissent à leur précision, et comprennent, au premier hémistiche, le nom du membre ou de l'organe atteint, au second, la lésion qui leur est infligée :

Le bras senestre li a brisié par mi. (v. 4819)
Que la cervelle li fist dou chief partir. (v. 6157)
Si que l'échine li peçoia par mi. (v. 12837) [79]

---

[76] Texte de *D* (60a). Malheureusement, le vers manque dans *A* (90c) et *B* (28a). On le trouve dans *C* (61a), *F* (62c), *G* (80d), *J* (80c), *M* (80a), *N* (80b), *O* (51d), *P* (87b), *Q* (62b), *X* (3c).

[77] Le texte de *F* est plus complet :
Et devant lui son auferrant destrier
Grate et hennit et a houé del pié.

[78] J. Frappier, « Les destriers et leurs épithètes », dans *La technique littéraire des chansons de geste*, 1959, Actes du Colloque de Liège (1957), pp. 85-104.

[79] Schéma semblable aux vers 438, 580, 642, 4837, 7446, 9340, 9380.

Le second hémistiche, dans ce cas, est le plus souvent figé dans la formule « li a brisié par mi » (v. 4819, 7446, 9340, 12837). Dans un deuxième groupe de formules, il y a accumulation de blessures diverses dans un même vers, avec l'intention de provoquer l'étonnement, l'horreur même. Dans ce cas, la formule est souvent introduite par le mot-outil « là veïssiez », ou « qui donc veïst » :

Sanc et cervelle encontrement voler. (v. 418)
Vis et mentons et corailles tolir. (v. 7375)
Testes brisier, boiax de cors issir. (v. 8499)
Tranche la char et les os et le piz. (v. 9312)

On a vu plus haut (p. 141) que les indications de ce genre pouvaient se présenter figées dans un vers cliché :

Cope visages et poinz et bras et pis [80].

A ces descriptions « horrifiques » s'oppose la sécheresse de l'indication qui note le plus souvent l'issue fatale d'un combat « MORT LE TREBUCHE... » [81], remplacée parfois par un vers tel que celui-ci :

Li vassaz muert et l'arme s'en parti [82] (v. 9341)

Quant à l'évocation du sang, on la trouve surtout dans les tableaux d'ensemble du champ de bataille, et c'est là le troisième groupe que nous avons annoncé :

De sanc taint l'erbe aval la praerie
Tans chevaliers i muert et brait et crie (v. 976-77)
En sanc vermel taignent li confanon (v. 9608)
Sanglant en sunt li pré qui sont flori [83] (v. 9622)

Ces affreux massacres indiquent en général la valeur des héros, lorrains aussi bien que bordelais, mais dans un exemple frappant, l'horreur du spectacle souligne l'insensibilité de Bégon. C'est en même temps l'occasion de montrer que Pépin commence à se détacher de son ami. Voici ces quelques vers, qui prennent toute leur importance à la fin de la laisse LXXXIX :

Par le champ viennent ou fu li poigneïs.
Maint bon vassal i troverent ocis,

---

[80] V. 208, 478, 668, 4793, 5128, 6915, 9186, 11263-4, 13020, 13132, 14561, 16551.

[81] V. 439, 517, 637, 654, 1923, 1932, 4842, 6524, 7358, 9334, 9595, 9602, 9617, 11229, 11255, 11274, 13647, 13655, 13752, 13754, 14090, 14132, 15115, 15166. *Gerbert*, 425, 453, 479, 483, 487, etc...

[82] Voir aussi 4838, 12838, 12987.

[83] Voici la liste des vers qui évoquent avec une brièveté puissante le sang qui couvre le champ de bataille ; v. 418, 976, 9399, 9608, 9622, 11234, 11247, 12851, 13133, 13144, 14542-4. Le vers 7687 de *A* « Dont a *pluisors* paroient li rognon », se présente de la façon suivante dans *D* (36a), *F* (45c), *G* (57c), *J* (58a), *N* (69c) : « dont *as plus sains* parurent li pormon ». L'exagération macabre a été adoucie quelque peu dans *A*.

Maint branc d'acier de sanc encoulori.
« Certes », dist Begues, « ci ot bel poigneïs,
Sor totes choses itex giex m'enbellist ».
« Diables estes », ce dist li rois Pepins. (v. 9397-402)

La grande majorité des traits descriptifs que nous avons cités ne dépassent pas la longueur du vers. Les descriptions détaillées en plusieurs vers sont réservées aux blessures des héros :

Le sorcil coupe et le cercle dorez.
Li sanz vermex en est aval coulez.
Granz fu li cols ; Bernars fu estonez... (v. 9688-91) [84]

Remarquons ici que l'intention de l'auteur est claire : c'est en demi-teintes qu'il a fait le portrait de Garin chevalier, par exemple en le préservant de blessures. Bégon est gravement blessé deux fois ; par contre, on n'assiste qu'à une défaillance de Garin, et c'est une fatigue extrême qui l'abat, non un coup d'épée :

Tant est batus ne se puet sostenir (v. 8562)
Tot ot enflé et les bras et le piz
N'est pas mervelle, de granz cols i ot pris (v. 8604)

Mais la présence de son frère sera le signal de sa « guérison » :

Vosist ou non li Loherens Garins,
Le fait chaucier maintenant et vestir. (v. 8762-63)

La conclusion principale qu'on est tenté de formuler à propos des descriptions de blessures, est que le poète fait preuve en somme de mesure et de discrétion : rien de semblable aux yeux désorbités du *Roland*, ni aux entrailles de Vivien ! Il ne paraît donc pas qu'on puisse chercher là l'explication de la réputation de barbarie qu'ont acquise les chansons du cycle des *Lorrains*. A vrai dire, c'est surtout *Gerbert*, *Anséïs*, *Yon*, féroces continuations, qui ont poussé Bédier à faire entrer les *Lorrains* au « musée des horreurs » de l'épopée française [85].

Les motifs.

Jusqu'ici nous avons vu que le poète peut nous faire entrer assez avant dans l'âme des personnages à l'aide de touches menues, de coups de pinceau discrets ; un hémistiche, un vers au plus suffisent à cerner nettement la silhouette du personnage, à nous faire anticiper ses mouvements et ses décisions. Il reste à voir comment les motifs peuvent permettre

---

[84] Autres exemples de descriptions détaillées en plusieurs vers : Bégon : v. 4964-72 ; 7399-407 ; Fromondin : 15395 et 15421-3 ; Guillaume de Monclin ou Fromondin (voir note de l'édition Vallerie pour le vers 15378) ; 15378-87.
[85] J. Bédier, édition du *Tristan* de Thomas, S.A.T.F., II, p. 153.

à l'auditeur de mieux comprendre les héros dont il entend l'histoire. Notons d'abord l'attention accordée à certains moments de la vie quotidienne, comme le « repas » et la « messe matinale ».

Le premier motif a été signalé par M. Rychner, qui en a relevé des exemples dans *Audigier* et surtout dans *Raoul de Cambrai*, où il revient avec insistance pour prendre une extrême importance dans la belle scène du festin intempestif commandé par Raoul après le sac d'Origny. Dans *Garin*, les repas sont rapidement décrits, le plus souvent en un seul vers très formulé. Le premier hémistiche est fondé sur les détails préliminaires du repas : « L'AIGUE DEMANDENT... » ou « L'AIGUE EST CORNEE... » [86]. Au second hémistiche, l'expression sera, selon l'assonance : « AL MENGIER SUNT ASIS » [87], ou « S'ASIENT AU DÎNER » [88]. Le menu est indiqué une seule fois, lorsque Rigaut se restaure pour la première fois depuis la mort de Bégon :

« Il a .II. nuiz, dame, que ne dormi,
Ne ne menjai, tant ai le cuer marri. »
« Si mengiez, niers » dist la dame « .j. petit ».
L'en i aporte .j. pot tot plain de vin,
Et .iiii. pains et .j. poon rosti.
Li bers menjue qui ot le cuer hardi. (v. 11072-78)

Une autre fois, on trouve une allusion à l'abondance des mets :

.iii. .c. tables i peüst on veïr.
Molt richement furent le jor servi [89] (v. 12286-87)

Le plus souvent, l'impression de richesse et d'abondance est créée avant toute précision sur le repas lui-même.

Fromons commande qu'on les tables meïst,
Et on si fist laienz en .j. jardin.
Quatre .XX. tables i peuissiez choisir.
Qui donc veïst ces damoisiax servir,
Qui portent napes et quariax por seïr. (v. 8615-19)

Le menu plantureux de Rigaut est donc l'exception ; comme il l'a dit lui-même, la douleur, le deuil sont souvent signalés par le manque d'appétit.

« Li miens mengiez iert anui molt petit », (v. 2604)

---

[86] V. 2029, 2636, 2834, 3501, 9434, 11990, 12124, 12141 ; *Gerbert*, 2043.

[87] V. 2029, 2076, 2636, 3190, 3501, 3671, 5759, 9733, 11990, 12124, 12143 ; *Gerbert*, 1467, 2043.

[88] V. 2834, 9434, 10442. Remarquons aussi que par deux fois, le jongleur a soin d'indiquer qu'on n'oublie pas les chevaux :

v. 3531 Avainne font donner aux Arabis
v. 14003 Avainne donnent as auferrans de pris.

[89] Au vers 3192, l'allusion aux « bons vins, des millors dou païs » semble provenir d'une addition particulière de *A*.

dit Fromont dans son désespoir d'avoir quitté la cour de Pépin en exilé, après la mort de son père [90]. Il y a même des jeûnes collectifs après la défaite, ou une victoire coûteuse et mal assurée :

> Icelle nuit n'i ot il chevalier
> Qui demandast a boire n'a mengier,
> Que chascuns fu de son ami iriez.
> Mais Fromons fist les quex aparillier,
> Les napes metre serjanz et escuier.
> A cui plaira desor porra mengier. (v. 9424-29)

On a déjà vu que, par trois fois (v. 2604, 8615-19, 9424), le motif, développé et transformé, prend un accent particulier lorsqu'il est question de Fromont ; une quatrième indication à son sujet se recommande à l'attention de l'auditeur par son réalisme : il s'agit d'un premier repas sur la terre ferme (à Bordeaux) après une traversée pénible, d'un remède au mal de mer, en somme :

> Travilliez est de la nef ou il vint.
> Son mengier haste et a son qeu le dit [91]. (v. 8448-9)

Une allusion aux festins des Bordelais se rencontre en rapport étroit avec le puissant comte de Lens, lors de la mort de Bégon. Les meurtriers, sur l'ordre de leur seigneur qui ignore encore l'identité de la victime, viennent de rapporter le corps de la forêt :

> Sor .j. table ou Fromons siut mengier
> A haute feste, cant il sa grant cor tient,
> Couchent le cors dou gentil chevalier (v. 10707-9)

La fréquence avec laquelle le nom de Fromont est lié à des formes choisies et ornées du motif du *repas* nous paraît en accord avec l'épithète le plus fréquemment attachée à son nom : « le postéïs ». Fromont est en effet un être éminemment social, qui s'efforce, sans y parvenir d'ailleurs, de respecter, et de faire respecter, la loi morale dans ses rapports avec la loi sociale (respect dû au seigneur, aux conventions chevaleresques, aux morts). D'ailleurs, le motif du repas souligne souvent des épisodes qui ont trait à des moments importants pour le destin de la société où vivent les héros ; dans de nombreux cas, il précède ou suit une scène de conseil [92], ou un événement militaire, attaque subite, début de siège [93], accompagne le récit d'une occasion solennelle, une rencontre,

---

[90] Au vers 9562, le jeûne de Rigaut après l'adoubement et la veillée d'armes révèle l'ardeur du nouveau chevalier à se jeter dans la bataille. C'est un détail bien à sa place dans un ensemble qui crée une auréole de splendeur autour du jeune héros, et qui trouve son point culminant dans les vers 9573-74 :

> Sor toz les autres en ot le jor le pris
> Rigaus li preus, li fiz al viel Hervil.

[91] Fin de la laisse LXXXVI de *A* ; il n'y a pas de nouvelle laisse, au vers 8450, dans *D* (42b), *G*, *S*, *N*. Dans *Gerbert*, voir les vers 1291-94.

[92] V. 2595, 3189-92, 3501, 7708, 11990, 12285-87.

[93] V. 3529-30 (chevauchée de Bégon en Bourgogne) ; v. 3671-85 (les forces d'Auberi et de Bégon opèrent leur jonction).

un adoubement, des noces [94]. Une fois même, le motif sert à découper le récit, à indiquer la mise en scène ; au vers 2029, Garin vient de s'asseoir à table avec ses fidèles compagnons :

Lors prennent l'aigue ; al mengier sunt asis.

Le jongleur l'y laisse alors pour l'y retrouver cinquante vers plus loin :

Isnelement sunt venu a Garin ;
Li Loherenz ert al mengier asis. (v. 2075-76)

Entre temps s'est décidé (non sans peine) son mariage avec Blanchefleur. On pense ici à la technique du théâtre plus qu'à celle de l'épopée, en particulier à celle des décors simultanés, où un personnage reste figé dans une attitude, jusqu'à ce que son tour revienne de parler ou d'agir.

Un autre motif, qui précède ou remplace fréquemment celui du repas, sert aussi à camper un personnage, à le rendre disponible au seuil d'une journée fatale ou héroïque ; c'est celui des « dévotions matinales ». Deux indications composent l'essentiel du motif : celle de l'heure et du service alors célébré, généralement la messe. Elles peuvent se trouver réunies dans le même vers :

Messe ont oï, si tos con li jors vint (v. 11362)

— ou bien développées dans des vers différents :

Li quenz Fromons se leva par matin ;
La messe oï al mostier Saint-Quentin. (v. 2634-5)
A Loon vint l'endemain a midi,
De Saint-Vinçant venoit li rois Pepins. (v. 3919-20)
La nuit s'en va et l'ajornee vint.
Et Fromondins par matin messe oï. (v. 8974-5)

On voit que malgré le parallélisme de certains termes, la forme du motif est très lâche, très flexible, et on ne s'étonnera pas qu'elle soit prétexte à variations. Ainsi, le jongleur précise plusieurs fois, surtout lorsqu'il s'agit des Lorrains, que le héros, ou l'héroïne entendent la messe en bonne compagnie :

Do mostier vient l'empereres Pepin ;
Messe et oïe entre lui et Garin. (v. 3222-23)
Les messes sonnent tot contreval Paris.
A Saint-Magloire la pucele s'en vint,
S'oï la messe avoeques Auberi. (v. 5780-92)

---

[94] V. 2834 (noces de Fromont) ; 5759 (addition propre à *A*) ; 6022-73 (noces de Pépin) ; 9434 (adoubement de Rigaut) ; 9733 (suite de l'éducation de Rigaut) ; 12124 et 12140-6 (adoubement de Girbert) ; *Gerbert*, 1467, 1527-1530 ; 2043.

Et, dans une des plus jolies inventions de *A*, on peut lire à la suite du vers 5762 ceci, qui n'est qu'un redoublement du motif cité précédemment :

> Icele nuit ne pot dormir Pepins ;
> A Blancheflor pense tant qu'il oï
> Soner matines tot contreval Paris.
> Li rois i va et l'arceveque ausi. (v. 5762-5)

En effet, le motif se prête bien à des dispositions parallèles, et peut ainsi révéler discrètement des différences dans la psychologie de certains personnages, Fromondin et Rigaut par exemple, dont l'adoubement présente tant de symétries, sans cesse poursuivies et rompues :

> La nuiz s'en va et l'ajornee vint,
> Et Fromondins par matin messe oï ;
> Si a beü et mengié .j. petit,
> Si se coucha, molt fu toz endormiz [95]. (v. 8974-7)
> La messe oï Rigaudins al matin,
> A sa herberge hastivement en vint ;
> Pas ne menjut, le blanc hauberc vesti.
> Cant fu armez, sor son destrier sailli. (v. 9560-3)

Au vers 9560, on trouve dans *D* (fol. 50c) une variante :

> La messe escote, de chief en chief l'oï

qui s'oppose à son tour à la hâte de Rigaut dans une occasion semblable et différente à la fois, puisque dans le deuxième exemple, ce n'est plus un chevalier fraîchement adoubé qui se prépare à la bataille, mais une sorte d'ascète qui poursuit la guerre de vengeance :

> Li aube apert et li jors esclarci [96].
> Li ber Rigaus se leva par matin.
> Ses chapelains estoit ja revestis ;
> Messe li chante, li preus Rigaus l'oï ;
> Plus tos qu'il pot fors du mostier issi [97] (v. 13087-91)

Dès maintenant, les personnages sont mis en place, et même en quelque sorte orientés, tournés vers les attitudes qui vont les caractériser et tout cela grâce à l'emploi de courtes remarques, au contenu humble, mais parfaitement adapté à la marche de l'épopée. Voyons ce qui va leur donner couleur et mouvement.

---

[95] On trouve la même opposition entre Bégon (v. 6317-20), et Isoré (v. 6321-23).

[96] L'édition Vallerie a imprimé : « Si aube... »

[97] Relevé des exemples du motif : v. 2634-5, 2725, 3221-3, 3919-21, 5765, 5779, 7583-4, 8974, 9560, 11030-2, 13091, 11362, 11366-9. *Gerbert*, v. 844.

Portraits, gestes, attitudes.

Les portraits sont rares et généralement peu détaillés :

> Gent ot le cors et bel et eschevi. (v. 6029)

Il s'agit de Garin, il pourrait aussi bien s'agir d'un héros quelconque [98]. Le style épique, ici comme ailleurs, se refuse aux notations concrètes trop particulières. On n'en est que plus touché par d'heureuses exceptions, telles que la perfection des traits de Bégon que des curieux admirent :

> Dist l'uns a l'autre : « Esgardez quel princier !
> Con belle bouche ! Dieus ! con cis nez li siet ! »
> (v. 10718-19)

Cette discrétion n'a pas été observée à toutes les époques, et au XIV^e^ siècle où la technique du roman a pénétré celle de l'épopée, on trouve un manuscrit (*N*) qui n'hésite pas à développer le portrait du héros selon les canons conventionnels :

> Begue regarde, si gros et si quarré,
> Gros par espaules, grele par le baudré ;
> Belle ot la bouche et bien assis le nez,
> Blonc ot le poil, menu recercelé,
> N'ot plus bel home, en Ix. citez [99].

La description se poursuit par celle des vêtements du héros ; ce côté « gravure de mode » est le plus souvent absent du texte de *Garin*, sauf au sujet des jeunes filles et des femmes [100]. Il y a cependant un exemple, où quelques vers détaillés et colorés apportent une note qui convient parfaitement à l'impression de beauté et de grandeur créée autour de Garin dans ce passage :

> En piez se lieve li Loherenz Garins ;
> Et ot vestu .j. jupe de gris,
> La vosseüre d'escarlate sanguins ;
> .j. baudré ot a granz bendes d'or fin ;
> A chieres pieres sunt li ranguillon mis,
> En sa main tint .j. baston de jardin [101]
> Fiert sor la table, tote la fait tentir ;
> Ce senefie que l'en pais li feïst. (v. 11899-11906)

---

[98] Auberi, par exemple, aux vers 1477-78.

[99] *N*, v. 10626-30 ; on remarque que le vers 10628 est un écho du vers 10719 de *A*. La scène autour du cadavre se déroule dans *N* aux vers 11030 à 11040, mais elle y est fort raccourcie et il n'y a pas là de place pour la foule.

[100] Aélis et Béatris aux vers qui, dans d'autres mss. suivent le vers 7118 de *A* : voir *B* (18e), *D* (31d) ; Blanchefleur aux vers 8001-2.

[101] Le terme a embarrassé les copistes. On trouve « .j. batoncel petit » dans *B* (31c), *N* (v. 11885), *P* (89b) — le même texte que *A* dans *O* (65d) et *V* (79d) — « .j. bâton de larriz » dans *D* (69d) — « .j. bâton de vert pin » dans *F*. Signalons que dans ce passage, *N* n'a pas pu résister à la tentation de développements qui aboutissent à un portrait idéalisé.

Ce portrait prélude à la scène agitée et grandiose qui va suivre, où, aux dérobades de Fromont, Garin répondra dans un mouvement vraiment épique de colère :

« Alez voz en, vuidiez moi mon païs !
Honte me faites qui estes devant mi ! » (v. 11949-50)

Les raffinements du vêtement apparaissent aussi dans le vers 2212 où Garin se présente en « habit de cour » devant Pépin :

Vest robe vaire et la soie guerpi [102].

Enfin, le texte de *Garin* contient un portrait, celui de Rigaut, qui décrit non une beauté idéale, mais une puissante laideur (v. 8814-8823).

Les émotions sont souvent exprimées par les gestes. On sait que l'émotivité à l'époque romane a tendance à revêtir des formes extérieures violentes, parfois excessives. Des termes concrets sont très souvent employés pour révéler la colère, la peur, l'indignation ; le visage rougit, noircit même :

La dame l'ot, toz li rougi le vis [103] (v. 5944)
La chars li tranble et li sanz li noirci (v. 10884)
Li ber l'entent, noirci comme charbon. (v. 11261)

D'autre part, le vocabulaire des sentiments comprend un nombre suffisant de termes propres, noms (*ire*, *pitié*, *duel*, *paor*...), adjectifs (*liez*, *esbaudiz*, *dolenz*, *irascus*...), verbes (*esmaier*, *esbaudir*...) [104]. Ce vocabulaire reste assez pauvre cependant, comme l'a fait remarquer Mme P. Matarasso [105], en étudiant celui de *Raoul de Cambrai*, auquel le texte de *Garin* n'apporte qu'un modeste supplément. On ne s'étonnera pas de constater que le jongleur préfère indiquer par ses manifestations physiques l'émotion qu'éprouvent les personnages. Dans toutes les formules qui marquent une réaction affective, il y a en effet une tendance à limiter l'effort descriptif au choix d'un verbe : « se pâmer », « plorer », mais, en contrepoids, à placer le mot choisi dans un cadre syntaxique qui lui donnera plus de force et de majesté. Une construction participiale, un adverbe, donnent une certaine solidité au verbe, le plus souvent placé au premier hémistiche :

Tenrement plore... [106] (v. 60)
Tot en plorant... [107] (v. 391)

---

[102] Dans *D* (fol. 1d) « vest robe fresche », *S* (8c) « vest reube neuve ». Le vers 10220 qui se rapporte à Bégon : Robe cortete qui asez li avint, semble bien être une invention de *A*.

[103] Ce vers est particulier à *A*.

[104] Voir la liste de ces mots en appendice.

[105] P. Matarasso, *Recherches historiques et littéraires sur Raoul de Cambrai*, Paris, Nizet, 1962, p. 247, note 49.

[106] V. 60, 1351, 7862 (dans d'autres mss. que *A*).

[107] V. 334 (dans *J*), 391, 4603, 6217, 13520, 13554.

Le deuxième hémistiche contient souvent un commentaire,

Fromons plora, qui *ne s'en pot tenir.* (v. 4868)
Et Fromons pleure, *ne s'en pot atargier* (v. 9421)

ou bien un complément d'objet :

Ou ne plorast *des biax iex de son vis* [108] (v. 58)

Le texte de *Garin* ne prodigue pas les larmes. La leçon de *A* ne contient que 22 vers où apparaît le verbe « plorer » [109], le nom « plor » [110]. De ces vers, un n'apparaît que dans *A* (v. 6410), un autre contient le verbe construit transitivement, avec un sens plus moral que physique :

Ses pechiez pleure au soir et al matin. (v. 16401)

Une seule fois, le jongleur s'attarde à décrire un visage en larmes, et c'est en l'honneur de Blanchefleur :

Elle ot ploré, s'ot machignié le vis [111].
Encontre va li Loherenz Garins,
Et la roïne onques mot ne li dist.
Li dus l'esgarde devant enmi le vis ;
Les cleres larmes li vit des iex issir. (v. 8003-7)

La même discrétion est de règle dans l'emploi du vers qui décrit une pâmoison : exemples relativement rares (une douzaine de vers), emploi restreint, forme peu variée, dont la seule exigence semble être la présence du verbe« se pâmer » à la césure :

Dieus ! com se pasme la belle Biautris (v. 7518)
Sor lui se pasme, plus le virent de .M. (v. 11636)
.III. fois se pasme, soz le destrier de pris (v. 15103) [112]

Deux fois, c'est une femme, Béatris, qui s'évanouit, deux fois, c'est un mourant qui se trouve mal sous le choc de la blessure fatale : Thierri de Maurienne, au vers 1953 ; Garin lui-même, supplicié par un amateur de reliques pendant son agonie (v. 16573). Dans tous les autres exemples, la défaillance du personnage a pour cause un deuil trop poignant, pour objet le cadavre d'un être aimé. Le « regret » suit alors la pâmoison, mais il y a beaucoup plus d'exemples de « planctus » que d'évanouissements.

---

[108] V. 1351 dans *B*. Cette expression vénérable n'apparaît donc (dans *A*) que dans le prologue, l'*Hervis*.

[109] Vers qui n'ont pas encore été cités : v. 3857, 6425, 8003-7, 10910, 13221, 13792, 14475.

[110] V. 13233 : Al departir commença *le plorer*.
V. 2130 : Adont commencent et *li plor* et li cri.

[111] Sur les diverses leçons de ce vers, consulter la page 198.

[112] Voir les vers 1953, 7492, 7518, 11439, 11636, 11639, 14436, 14457, 15103, 16573. *Gerbert,* 2369. — Formes légèrement différentes : v. 10732 « Pasmez cheï... », v. 11427 : « Il cheï jus... », v. 5144 : « Por son neveu s'est danz Garins pasme », *Gerbert,* 1121.

Les procédés étudiés précédemment sont assez rudimentaires. Des nuances s'ajouteront à ce coloris primitif et viendront le varier, grâce à l'abondance, d'une part d'expressions plus figées en formules que celles dont nous venons de parler, d'autre part de détails délicats, pittoresques, ingénieusement disposés.

On est frappé d'abord par le nombre d'indications descriptives — de verbes surtout — qui font voir des gestes souvent vifs, créant une certaine tension dans l'épisode. Tels sont les verbes « SAUTER », « SE DRECIER », « CORIR » ; le premier est le plus fréquent, il s'en trouve une quarantaine d'exemples dans le texte de *A* [113] :

> Li dus saut sus cant son neveu choisi. (v. 3676)
> Dont saut .i. moinnes qui ot le poil flori (v. 5876)

et, au vers 12463, où il s'agit de Pépin :

> Il joint les piez, sor la table sailli.

Il ne semble pas d'ailleurs qu'il y ait beaucoup de différence dans l'emploi respectif de ces mots, sauf dans une légère nuance de solennité, qui paraît être indiquée par « SE DRECIER » :

> Li roi se drece cant il les barons vit.
> (v. 7990, 8766, 13337, 16362)
> En piez se drece Fromont li posteïs. (v. 11931)

Cette remarque ne semble pas convenir à Bégon, alors qu'on la trouve trois fois au sujet de Garin, une fois pour Fromont, cinq fois pour Pépin, une fois pour la reine. Il y a donc quelque raison de croire qu'elle traduit un effort de la part du trouvère pour donner à certaines scènes une majesté qui s'accorde au caractère et à la situation des personnages.

Une autre formule fréquente est celle qui décrit un baiser, une accolade ; la forme en est variée : « ENTRE SES BRAS LE PRENT / PRIST » [114], « LES BRAS AU COL LI MIT » [115], « IL (ELLE) LI BAISA ET LA BOUCHE ET LE VIS » [116] ; ce dernier vers indique certainement le point le plus haut d'émotion ; on le trouve par exemple dans un vers d'adieu ou d'inquiétude désespérés :

> Sanglant li baise et la bouche et le vis
> (v. 14435) (cf. 15153)

---

[113] SAUTER, SAILLIR : v. 1535, 2246, 2299, 2424, 2597, 2727, 3486, 3676, 5507, 5876, 6012, 6208, 6248, 6268, 6276, 6853, 7064, 7990, 9004, 9150, 9502, 11419, 12463, 12477, 12610, 13045, 13437, 13443, 14487. *Gerbert*, 168, 1668, 1720, 2067, 2100.

SE DRECIER : v. 2321, 3800, 7990, 8766, 11463, 11837, 11931, 12121, 12179, 12407, 12501, 13337, 16362. *Gerbert*, 821.

CORIR : v. 1160, 2383, 2424, 5142, 10458, 13230, 13232.

[114] V. 2218, 10371, 11635, 12121, 12179, 12707, 13559, 16109. *Gerbert*, 2173-4).

[115] V. 2728, 16347, 16363.

[116] V. 8624, 11553, 11580, 12098, 12123, 12180, 13371, 14435, 15153.

Parfois enfin, on a seulement un des mots « baiser », « enbracier » ou « acoller », fréquemment en couple :

Si le corut acoller et baisier[117] (v. 10458)

L'étreinte, le baiser, presque toujours rituels, sont des manifestations destinées à établir, révéler, ou renforcer le lien féodal ; c'est le don du seigneur dans la cérémonie de l'hommage, comme le don du vassal est symbolisé par ses mains placées entre celles du seigneur.

Il y a donc une série d'expressions qui évoquent la valeur rituelle des gestes de la main ; les mains jointes en signe d'amitié :

As mainz se tiennent dui et dui li meschin[118] (v. 1347)

ou bien le geste de saisir quelqu'un « PAR LA MAIN DESTRE » (v. 2854) ou « PAR LE POING DESTRE » (v. 2827)[119], qui indique l'autorité, permanente ou temporaire, qu'un personnage a sur un autre, qu'il s'agisse d'une sœur, ou d'une fille que l'on veut marier (v. 2827), d'un neveu qu'on présente à la cour (v. 12137), d'un messager qu'on veut écarter d'une assemblée où il est en danger (v. 3898), ou d'un ennemi que Bégon veut convaincre de parjure :

Par le poing destre en fust amont menez
(v. 6402) (texte de *V*)[120]

D'autres expressions reviennent avec régularité, lorsqu'il s'agit de peindre, par exemple, la tristesse d'un héros qu'on voit paraître « LE

---

[117] Voir aussi les vers 2424, 7173-4, 8121, 10967, 12086, 12196, 12276, 13220, 13232, 13234, 13507, 13553, 14334-6, 13560.

[118] Le v. 5817 et le suivant semblent être des additions de *A*.

[119] V. 2800, 2827, 2854, 3898, 6402, 6858, 7769, 7884, 12075, 12137, 12323.

[120] Ce vers fait partie du récit du combat judiciaire entre Bégon et Isoré. On a déjà vu que les laisses LXXII et LXXIII sont déformées par le remanieur de *A*, qui n'hésite pas à « bourrer » ce texte important de remarques insipides. Deux de ces vers postiches (6395-6) qui racontent qu'Isoré est incapable de s'approcher des reliques, établissent une ressemblance frappante entre ce passage et le passage correspondant de *Huon de Bordeaux*. P. Ruelle, à la page 79 de l'introduction de son édition, indique que « le même récit se retrouve avec tous ses détails et avec la même assonance dans *Gaydon*, et dans *Parise la Duchesse* » et quelques autres. L'assonance de *Huon de Bordeaux* (v. 1607, 1639) est *-i* et le texte de *Garin*, dans un de ses rares renoncements à son assonance favorite, est en *-e*. La ressemblance est grande entre les vers 1607, 1610, 1631, 1634 et 1637 de *Huon*, et les vers 6391, 6392, 6394-6 et 6402 de *Garin*. Le texte de *Garin*, après avoir inspiré le texte de *Huon*, en a-t-il reçu en échange le détail des vers que seul *A* semble connaître ? Citons entre autres ressemblances des deux textes, le nom de l'abbé Liétris (*Huon*, v. 1502, 2058). On a vu que dans *Garin*, son nom, certainement ancien, a été remplacé par Henri, ou Thierri dans les textes du groupe *A, B, C, O*. P. Ruelle, p. 426, cite parmi les sentences dont on n'a pu trouver d'autres témoignages « HONS QUI A GUERRE NE DOIT PAS SEJORNER ». On trouve dans *Garin* au v. 9826 « HOM QUI GUERROIE NE DOIT GAIRE DORMIR ». Le sommeil interrompu est un des motifs de notre texte.

CIEF ENCLIN »[121], ou des chevaliers qui se réunissent pour tenir conseil :

De renc se sunt devant Fromont asis. (v. 3966)

La même formule servira à décrire une file de prisonniers amenés au camp royal :

La les desarment, de *renc* les ont asis[122]. (v. 9673)

De façon générale, on peut dire que l'auteur de *Garin* sait voir et faire voir le détail plastique ; si fugitif que soit ce détail, le poète le prend sur le vif et le présente pour ainsi dire, en gros plan. Voici un messager, puis un guetteur, tous deux porteurs de nouvelles urgentes :

Le duc salue, par le mantel le prist... (v. 3382)
Vint a la chambre ou li quens Begue gist,
Entre ses bras la bele Beatris ;
L'orillier crolle et li quens s'esperist. (v. 8101-3)

Au moment où il va apprendre la nouvelle de la mort de son père, Isoré était couché nonchalamment :

Le braz au col, l'orillier desoz mis. (v. 4872)

On n'oubliera pas non plus cette vision de l'obstiné Rigaut :

Rigaus fu fors, qui durement le tint,
Et prent les regnes, entor son bras les mist...
Trestot feroient et martelent sor li.
La teste baisse, tot endure et soufri. (v. 9632-3 et 9645-6)

— ni de la jalousie de Thiébaut du Plasséïs :

L'eschaquier boute, si a le giu guerpi ;
Tot correciez a la fenestre en vint. (v. 7226-7)

Si le détail de l'échiquier prêtait au début de ce tableau une couleur traditionnelle, le deuxième vers fait penser à Joinville[123]. Et c'est à la fraîcheur et à la liberté d'allure des chroniques, qu'on est parfois tenté de comparer le talent de l'artiste qui a animé le texte de *Garin*[124].

C'est surtout dans l'art roman qu'on pourrait trouver les éléments d'un parallèle. L'ange d'Autun fait « croller » la couverture des Rois mages comme le guetteur de Belin l'oreiller de Bégon, et nombreux sont les

---

[121] V. 1350, 4083, 4448, 4607.

[122] Voir aussi les vers 8767 et 11896-8.

[123] Voir les *Mémoires de Jean, sire de Joinville,* éd. Natalis de Wailly, Paris, 1874, §§ 405 et 431-432.

[124] Dans *Gerbert,* les vers 1347-49 ne seraient pas déplacés dans un roman de cape et d'épée, et les vers 1533-37 traduisent admirablement l'insistance du messager et l'impatience de Pépin.

tympans où les apôtres, les justes, sont assis « de renc ». A la sculpture, nous ajouterions volontiers la peinture des fresques : les anges de Saint-Savin, dans leur joie, s'inclinent avec l'élan, l'abandon et la grâce de la femme d'Eudes de Grantcey dans son angoisse.

La fame Oedon al gent cors segnori,
Entre ses bras l'ainné de ses .ii. fiz.
Devant Oedon a son pié s'en ofri. (v. 3782-8)

On pourrait aussi citer le geste royal de Pépin, recevant ses nièces des mains de leur père :

Li rois les prent, soz son mantel les mist,
Et les pucelles li font [parfont] enclin. (v. 7124-25)

— et le geste de désespoir de l'évêque de Langres qui n'a que trop de raisons de redouter la colère de Bégon :

Tant con fu haus, as piez Begon cheï [125]. (v. 3844)

Parfois, le geste présente de manière saisissante le contexte psychologique et social où se meut le personnage. Au vers 14432, Fromondin vient de reconnaître le cadavre de son oncle Guillaume, le marquis de Blancafort, alors qu'il était « sur le pont torneïs », occupé à nourrir un épervier. Dans sa consternation,

L'espervier lasche, ne li chaut que preïst [126].

La comparaison que nous venons d'esquisser entre le caractère et la valeur de certains gestes ou attitudes, et leur représentation peinte ou sculptée, ne s'arrête pas à des ressemblances tout extérieures de sujet ou de disposition, mais s'étend à la qualité propre de l'ornementation romane, considérée dans ses rapports avec l'architecture. Henri Focillon a fait remarquer qu'à cette époque (celle de l'archaïsme roman plus précisément, mais la conception générale est valable pour la période d'apogée de cet art), les sculptures du chapiteau et du tympan, les statues mêmes, ne sont pas profondément creusées dans la pierre, et que « le traitement plastique respecte la puissance des masses, leur densité de bloc ou de mur. Le modelé reste à la surface, comme une ondulation légère. Les

---

[125] On peut ajouter un « jeu de scène » qui concerne Pépin, et qui est remarquable par sa vivacité et son naturel ; Bégon vient de se vanter d'enlever son cheval à Fromondin pour le donner à Rigaut :

Li rois l'entent, si a bouté Garin :
« Avez oï du forsené qu'a dit ? ». (v. 8833-4)

[126] Signalons cependant que le deuxième hémistiche se retrouve ailleurs ; l'occasion est moins tragique, mais le geste est le même : un personnage perd, sans s'en émouvoir, un objet de valeur qui est aussi un symbole de noblesse. Au vers 9454, Rigaut vient de perdre une fourrure précieuse :

Et il en coupe .i. grant pié et demi ;
Entr'ex le gete, ne li chaut qui le prist. (v. 9458-9)

Voir aussi, à nouveau dans un épisode tragique, la mort de Morant, le vers 1091 de *Gerbert*.

plis, minces et peu profonds, ont la valeur d'une écriture » [127]. Ainsi l'ornement n'attire pas indûment l'attention, ce qui ne veut pas dire qu'il soit superflu, ou privé de vie ; au contraire, la forme, la figure à peine dégagée de la paroi n'en vivent que plus intensément, semblent l'épanouissement soudain et parfait d'ondes créées par la lumière, d'une sorte de sourire de la pierre.

De même, les vers que nous venons de citer et quelques autres de même nature, ont une qualité plastique qui les oppose à d'autres beaucoup plus nombreux. Leur apparition provoque une pause dans le cortège des images stylisées, des clichés acceptés, ces arcades et ces colonnes dont la fonction est de construire et non d'orner le récit.

Le cliché, en effet, limite autant qu'il préserve l'image d'un geste ou d'une attitude. Il la limite dans son développement, et même dans sa vitesse ; on a souvent parlé du « ralenti majestueux » de l'épopée, et l'on sait qu'il s'applique même à la description d'actions rapides et brutales. Ainsi l'attaque à la lance, décomposée en plusieurs moments dont l'ensemble forme le motif, est un parfait exemple de ce « ralenti », au sens technique moderne. Dans les vers non soumis à la discipline de la formulation, le geste au contraire garde sa vitesse propre. On sent bien cette différence dans le passage qui décrit les réactions de Fromondin à l'arrivée du cadavre de son oncle : aux vers 14408 et 14409, « le pont torneïs » et l'épervier posé « desor son poig » peuvent être conçus comme faisant partie d'une image « clichée », bien que faiblement : mais au vers 14432, l'envol de l'épervier rompt le rythme majestueux et délibéré du récit, apparaît comme une entaille dans le bloc narratif, et fait ainsi fonction d'ornement. La même opposition existe entre la silhouette de la femme d'Eudes et celle de Béatris que Garin vient trouver :

> Vint en la chambre la belle Bïautriz,
> Ou la duchesse cousoit .i. chier samit. (v. 11869-70)

On voit qu'un tel tableau, paisible et digne, s'accorde bien au ton et au rythme du style épique. Il n'en va pas de même pour les gestes et attitudes non stylisés dont nous venons de noter quelques exemples : par leur rareté, et l'écart de la norme qu'ils représentent, ils servent à mieux mettre en évidence un trait de caractère. Mais ils restent subordonnés à la ligne générale du portrait. Par exemple, l'obstination qui caractérise Rigaut est représentée de façon frappante dans l'évocation des vers 9632-46 ; cette image particulière du personnage remplace un des motifs traditionnels qu'on attendait et qui auraient pu peindre « le héros dans la mêlée ». Il y aura donc différence non seulement de fonction et de nature, mais encore de fréquence, entre les images susceptibles d'entrer dans un motif, et celles que seul peut faire naître, quand l'occasion le veut, le talent de l'auteur. Or, le texte de la chanson offre vraiment très peu de vers décrivant un geste particulier à Bégon ; il s'en trouve, cependant, surtout dans l'épisode qui raconte sa mort, mais les qualités essentielles du personnage semblent pouvoir se révéler presque unique-

[127] H. Focillon, *La vie des formes*, Paris, 1934, p. 16.

ment par l'emploi de formules stéréotypées. Nous renvoyons donc à la deuxième partie de cette étude pour un relevé des motifs consacrés au héros.

Cependant, les fluctuations de la tradition manuscrite rendent parfois difficile un classement exact des descriptions. L'absence de certains éléments, la prolifération d'autres détails semblent montrer que le motif n'était pas fixé, ou qu'il s'agit d'un emprunt plus ou moins dissimulé à une autre chanson. Un exemple de cette difficulté est le motif du « coup de poing mortel », mis à la mode par le personnage de Guillaume d'Orange [128] :

> Le poing senestre es chevex li entort,
> Hauce le destre, si le feri ou col,
> Que de la goule li brisa le maistre os,
> Que a ses piez l'abat a terre mort. (v. 10546-49)

Tel est le texte de *A*, et la ressemblance est frappante avec le texte du *Couronnement de Louis* (v. 129-133 et 1957-64) et du *Charroi de Nîmes* (v. 742-46). Mais la plupart des manuscrits présentent cette laisse CV sous une forme beaucoup plus brève que celle qu'elle revêt dans *A* (7 ou 8 vers au lieu de 12), et le geste de Bégon, suivi de son effet foudroyant, se réduit à ces deux vers :

> Hauce le poing, sel fiert parmi le col,
> Que a ses piez le giete a terre mort.
> (texte de *C*, fol. 60a) [129]

L'unanimité des manuscrits semble montrer que *A* s'est franchement écarté du texte commun pour relever son texte d'une allusion à Guillaume Fierebrace. Les autres textes ont-ils préservé une forme plus ancienne du motif, dépourvue des embellissements qui lui auraient été ajoutés dans la première moitié du XII[e] siècle ? Ou plutôt, l'auteur de *Garin le Loherain*, fidèle à son habitude, a-t-il pratiqué des coupures dans le texte traditionnel pour lui donner une force plus saisissante, mais aussi plus abstraite ? La deuxième supposition nous paraît plus probable ; un rapprochement est à faire avec les conclusions toutes semblables, mais plus assurées, qu'on peut tirer de la forme des motifs certainement fixés à une époque très ancienne, tels que celui de « l'adoubement », ou celui des « chevaliers sous les armes ».

Le personnage de Bégon dans le texte de *A* nous a déjà donné l'occasion de soupçonner le remanieur de complaisance pour les descriptions de

---

[128] Voir les remarques de M. Frappier dans *Les Chansons du cycle...*, t. II, pp. 72 et 249.

[129] Voir aussi *F* (61bis c) ; *G* (79c) ; *S* (51a) ; cependant, dans *D* (58d), on trouve un effort pour préciser la valeur consécutive du *que* :

> Hauce le poin qu'il avait grant et gros,
> Tel l'en don de desus l'os do col,
> Que à ses piez le giete a terre mort.

Cependant *P* (79a) remplace le poing par l'épée.

gestes particulièrement brutaux. Le portrait de Garin dans le même manuscrit va confirmer de façon frappante cette prédilection. Il est vrai que la personnalité du héros qui a donné son nom à la chanson n'entre pas facilement dans le moule épique habituel. Cette subtilité dans le tracé d'une grande figure a gêné le remanieur ; déjà infidèle dans la transcription des épithètes de nature, il regrette aussi la rareté des combats où Garin apparaît à son avantage. Aussi a-t-il décalqué un exploit de Bégon dans la bataille de Valparfonde (v. 1918-1923), et l'a-t-il répété en l'appliquant à son frère (vers 1927-32, qui sont une addition propre à *A*) ; additions également que les exploits de Garin aux vers 4539-49, 8477-81 et 8484 ; récidive aux vers 8534-38. Il est pourtant évident que le texte du poème évite de montrer Garin en action ; hors du champ de bataille, où quelques formules, en petit nombre d'ailleurs, nous assurent qu'il se bat fort bien, nous ne le voyons se livrer à un geste de violence que deux fois : aux vers 2335-8, il abat Fromont d'un coup de poing, aux vers 8015-21, il inflige une rude punition à Bernard de Naisil. La leçon du vers 2336 :

Parmi la teste, dou poing qu'il ot plenier

force déjà la note, et elle est isolée. Voici le texte des autres manuscrits :

Garins le fiert quant le voit aprochier :
Grant cop li donne de son poing sor le chief,
Tot estandu l'abati a ses piez [130].

Le raffinement de cruauté que contiennent le vers 2338 et surtout les vers 8020-1 :

As esperons les costez li bati,
Si que les bocles en fist as os sentir,

est en effet étranger à la conception générale du personnage, et manque dans tous les manuscrits autres que *A* [131]. Dans ce deuxième passage, un autre détail partage les manuscrits en deux groupes : ceux où, au vers 8016, Garin saute par dessus une table pour atteindre Bernard (« une table sailli », dans *C*, *D*, *F*, *J*, *S*, *V*), et ceux où cette table lui sert d'arme (« une table saisit », dans *A*, *G*, *O*, *P*). Le premier groupe paraît encore une fois présenter une leçon plus vraisemblable [132]. De tels détails sont

[130] Texte de *D* (2d). Textes semblables dans *B* (7a), *C* (13c), *E* (106b), *F* (14a), *G* (17a), *I* (3b), *M* (19c), *N* (53d, v. 2890), *P* (18c), *S* (9a), *V* (16a). Dans un passage antérieur, le texte de *A* prêtait déjà à Garin des paroles beaucoup plus violentes que celles que lui font prononcer les autres leçons (v. 1391-1398) ; les vers 1392-8 sont une invention de *A*. Garin disait simplement, au vers 1391 : « Je cui que vos gabez », et passait au vers 1399.

[131] *B* (21b), *C* (45d), *E* (148b), *F* (47c), *G* (60a), *J* (60c), *M* (60b), *N* (8047, 70 c-d), *O* (43c), *P* (60b), *Q* (45a), *S* (37a), *V* (53a).

[132] Y a-t-il eu faute de lecture, « sailli » et « saissi » se ressemblant beaucoup ? ou plutôt, les scribes ayant lu la bonne leçon, ont-ils tiré parti de son ambiguïté pour aggraver l'impression de violence ?.

des inventions malheureuses, car, si Garin est capable de violence et même de cruauté (le meurtre de Guillaume de Blancafort en est la preuve), on remarque cependant dans tout le poème un adoucissement en lui de la brutalité générale. L'auteur avait pris soin de camper un personnage où la force et la mansuétude auraient pu s'équilibrer, si les circonstances n'étaient venues menacer et finalement rompre cet équilibre : ainsi, il a placé dans l'œuvre plusieurs scènes où les gestes de Garin sont ceux d'un clerc ; il sait lire :

Il lit les lettres et reconnut l'ecrit [133] (v. 3240)

Il sait aussi le latin (v. 1550), et assez de médecine pour diagnostiquer la maladie de Pépin, ce malheureux apostème qu'Hardré croyait, ou feignait de croire, mortel :

Devant le roi desor .j. banc s'asist.
Li dus li taste et le pouz et le piz.
Li rois fu molt de fort mal entrepris.
« Ce est raancles », ce dist li dus Garins,
« Et se Deu plaist, par tanz serez garis ». (v. 1552-56)

Voilà une scène qui achève de peindre le héros, mieux que celles où le texte de *A* (seul) nous le montre déchirant de ses éperons un ennemi prostré.

Dialogues et discours.

Plus du tiers du texte, dans *Garin le Loherain*, se compose de discours, dialogues, exclamations ou prières rapportés au style direct [134]. Un récit compact est parfois troué de commentaires (ordres d'un chef d'armée, cris de guerre), parfois, dans les scènes de conseil ou de pourparlers, c'est le support narratif qui est réduit à quelques vers isolés dans une succession ininterrompue de questions et de réponses.

Nous avons déjà vu les formules variées qui annoncent le discours direct (p. 122). Lorsque la surprise ou l'indignation du personnage sont grandes, ses premiers mots sont toujours « MERVELLES PUIS OÏR / AVEZ DIT / AI

---

[133] Voir aussi les vers 3238-40 ; 11459-61 ; 13976-7 ; 14823-4. Le texte de *O* précise que Garin doit ses connaissances à son oncle Auquentin.

[134] Voici les proportions, dans chaque partie, des vers en discours direct : 30 % (v. 1-1017) ; 45 % (v. 1017-2317) ; 40 % (v. 2317-5570) ; 40 % (v. 5570-7034) ; 40 % (v. 7034-10151) ; environ 40 % (v. 10151-16617). Ces chiffres n'ont bien entendu, qu'une valeur approximative, d'autant plus que la limite est parfois incertaine entre discours direct et discours semi-direct (voir par exemple, les vers 559-60 ; 769-70 ; 3363 ; 4027 ; 5444-6, etc...) ; d'autre part, le texte de *A* développe certains dialogues, et en appauvrit d'autres, mais il est difficile de dire dans quelles proportions. Enfin, dans certains cas, la présentation est si concise qu'un doute subsiste sur l'identité des interlocuteurs. Voir les vers 1670-76 ; 2104-6, par exemple.

OÏ » [135], ou « QU'EST-CE QUE AVEZ DIT ? » [136]. Une colère contenue, mêlée de sarcasme, se marque dans la riposte suivante, dont le calme est trompeur : « BIEN VOZ AVONS OÏ. » [137] La colère franche éclate dans « FILS A PUTAIN ! » [138] ; enfin une douleur découragée s'exhale de l'interjection « LAS !... suivie de « DIST », et du nom de celui ou celle qui la prononcent. Il s'agit d'ailleurs le plus souvent de Fromont ; on trouve, en effet, quinze fois sur vingt-cinq exemples de cette exclamation dans le texte, « LAS ! DIST FROMONS... [139], et de ces quinze vers, huit présentent au second hémistiche « que porrai devenir ? » (v. 6159, 6169, 9714, 15325, 15449, 16177, *Gerbert* 541, 1794). Remarquons aussi que, dans le cas où cette exclamation est prononcée par quelqu'un d'autre que Fromont, le personnage est souvent une femme [140]. Quand aux héros, leur réaction devant l'adversité est marquée par un « Ha » ou « Hé », monosyllabes plus fermes et rudes que « las » ou « elas » (rare), qui introduisent volontiers un ton élégiaque, et traduisent une sorte de terreur devant un avenir dénué d'espoir [141]. Que cette angoisse soit ressentie le plus souvent par Fromont n'est pas fait pour nous étonner. Le chef des Flamands est plus sensible au découragement que la plupart des personnages et son pessimisme profond s'oppose violemment à la magnificence de ses dons et de ses forces : l'épithète « le postéïs » n'est pas sans paraître bien souvent un peu ironique à l'auditeur [142]. Nous constatons une fois de plus que des moyens très simples, par la discipline que s'impose le poète tout au long de l'œuvre dans leur emploi, permettent au public de sentir vivement tout ce qu'il y a de singulier et de digne d'attention dans la silhouette d'un personnage : ce comte puissant qui se trouve, dès sa jeunesse, à la tête d'un grand parti, d'un lignage doué d'une extraordinaire vitalité, provoque des réactions de respect chez ceux qui l'entourent (« en sa compagne... », « contre lui vont li grant et li petit »), mais aucune hyperbole ne souligne ses qualités, ni ses défauts ; il mène grand train, accueille largement à sa table tous ses vassaux, il est « Fromont le postéïs », et pourtant, plus souvent que quiconque, il désespère de

---

[135] V. 1332, 1697, 1743, 1752, 1831, 2145, 2775, 3242, 3304, 4201, 4426, le vers qui suit 4443 dans les mss. autres que *A*, 4512, 5194, 5715, 6052, 6281, 6501, 6577, 6659, 6983, 7874, 8638, 8781, 9757, 10206, 10530, 12606, 12821, 13196, 14826, 15217, 15397, 15618.

[136] V. 68 (en *-e*), 86, 2019, 2807, 5345, 5703, 5946, 6013, 7731, 8577, 10195, 14490, 16515.

[137] V. 93, 888, 1582, 1773, 6008, 6680, 8372, 8846, 8872, 9374, 12694, 13415, 14238.

[138] V. 2301, 3819, 3830, 5889, 6869, 7349, 8431, 8474, 8719, 8904, 9368, 10667, 10734, 10743, 10754, 10760, 10881, 12551, 13022, 14490, 15320.

[139] V. 2707, 6159, 6169, 9320, 9714 (vers initial de la laisse XCVI), 10744, 10748, 12969, 15325, 15424, 15427, 15449. On peut ajouter à cette liste le vers 16177, et *Gerbert*, 541, 1794.

[140] V. 7408, 9951 (Guillaume de Blancafort), 11556 (Béatris) ; v. 13794 (Audegon) ; v. 15145, 16400 (Garin) ; v. 14635 (Rigaut) ; v. 16600 (Girbert) ; *Gerbert*, v. 1 (Girbert), 1920 (Hélisent), 1165 (Girbert).

[141] On remarque que « las » ! ou « Elas » ! est absent de la plupart des « planctus », regrets virils par excellence.

[142] Il n'est cependant pas rare d'entendre le poète lui-même proclamer, ou rappeler, la puissance de Fromont (v. 13275-78).

l'avenir, tremble de voir s'écrouler sa puissance : « Las ! dist Fromont... ». L'auditoire est donc préparé à comprendre, et savourer, les contrastes de conduite et de situation, qui nous mènent à la découverte d'une âme peu commune, mais faible par sa générosité même : personnage de roman peut-être (encore qu'il y ait beaucoup à dire sur la « simplicité » du héros épique), mais technique épique [143].

Un peu plus haut, nous avons cherché à indiquer la proportion des paroles par rapport au récit. C'est une large proportion, mais il faut bien noter que tout n'y est pas de la même qualité. Comme plusieurs critiques, M. Jean Rychner en particulier, l'ont fait remarquer, certains discours sont fortement allongés par la répétition textuelle des paroles d'un autre personnage, la lecture faite à diverses reprises d'une même communication, ou par la narration, faite par un messager, d'événements dont l'auditeur a déjà suivi le cours dans le récit. On a déjà vu des exemples de ces répétitions (à propos des messagers surtout) [144]. On est tenté de traiter de tels passages comme de la matière inerte et superflue. Mais il ne s'agit pas d'un simple procédé d'amplification, ou même de raccord ; car c'est une nécessité pratique pour les acteurs du drame d'être assurés d'un témoignage oral précis, clair et fidèle. Ces répétitions, ou, comme le dit M. Rychner, cette « insertion du rappel dans le récit » constituent aussi un procédé dramatique permettant de varier l'éclairage dans lequel apparaît une situation complexe. Qu'on considère, par exemple, l'appel au secours de Bégon assiégé dans Belin :

« Si lor contés com je suis entrepris », (v. 7802)

dit-il simplement à Manuel Galopin. Celui-ci, arrivé devant Héloïs, développe ces instructions succintes en un récit que donnent les vers 7855-61 :

« Cil de Bordelle ont vers lui molt mespris,
Si home lige, Dex les puist maleïr,
L'autrier le vostrent ens es landes mortrir
Et sa moillier par lor force tolir,
Mes Dex de gloire ne le volt consentir.
Il fu navrés, par poi ne fu ocis.
Or l'ont assis ou chastel de Belin. »

Il répétera cette narration devant Pépin, mais en redoublant les termes, ou en brodant de façon à exciter la sympathie :

« Si home lige l'ont del tout assailli
Sans deffiance, que rien ne lor forfist...
Et si le vorent vostre niece tolir ;
C'est Beatris, la bele o le cler vis.
Or l'ont asis ou chastel de Belin,
Si ont sa terre trestote en charbon mis...
(v. 7897-8 et 7901-4)

---

143 La fidélité des copistes est tout à fait remarquable dans la transcription des formules de discours direct : les manuscrits respectent à peu près unanimement leur place et leurs nuances.

144 Voir aussi les vers 8814-71 et 8893-8917.

On retrouvera l'essentiel des faits dans les vers 8331-38, mais la note pathétique en est absente : rien d'étonnant à cela, car cette fois le récit est fait par Bernard de Naisil :

« Beges aloit de Blaives a Belin...
Dedens les landes fu li quens assaillis,
Tollir li vossent sa feme Bëautris ;
Navrés i fu, a poi ne fu ocis,
Et puis l'asirent el chastel de Belin,
Toute sa terre ont essillie et pris... »

Ces paroles contiennent un mélange d'exactitude, de sécheresse même, et de malveillance partisane. Le résumé des événements est parfois difficile à faire, quand le conteur en a vu d'un peu trop près le déroulement. C'est ce qui arrive à Bernard, lorsqu'il doit raconter à Fromont sa dispute avec Blanchefleur :

« Et la roïne malvés samblant me fist,
Mesasma moi, et je li autresi... » [145] (v. 8345-6)

L'interprétation pudique de la scène violente et grossière, l'accusation puérile qui rejette toute la responsabilité de ce souvenir embarrassant sur la reine, contribuent de façon savoureuse au portrait de Bernard. Avant d'analyser d'autres passages qui insèrent des rappels multiples dans le récit, notons-en l'utilité pour la critique des textes : un remanieur coupable d'enjolivement ou d'infidélité à son modèle dans la description directe d'une scène pense rarement à effacer les traces de son invention quand il en transcrit le reflet dans les paroles d'un témoin ; il laisse alors souvent candidement subsister un témoin du texte original. Par exemple, dans le récit de Bernard dont il vient d'être question, nous trouvons confirmation du choix d'une bonne leçon au vers 8016. Dans la bouche du sire de Naisil, la violence de Garin est en effet réduite à ses justes proportions :

« Et si me vint *del puing* es dens ferir... » (v. 8359)

On voit qu'il n'est pas là question de table, brandie comme instrument de vengeance [146].

Un des exemples les plus éclatants dans *Garin* de message transmis presque intégralement à diverses reprises est celui qui porte aux quatre coins de la France la nouvelle du mariage de Fromont et du siège de Cambrai. Mais on va voir que le poète a soin de modifier subtilement le ton et les termes du message, pour l'adapter aux circonstances de sa transmission. C'est Garin qui en lit le premier la teneur à Pépin :

« Droiz enpereres, merveilles puez oïr :
Porchaciez s'est Fromons, se m'est avis,
Tant que fame [a] qui est de riche pris ;

---

[145] Dans la plupart des manuscrits, le verbe est « laidenja ».
[146] Voir *C* (47d), *D* (41c), *E* (151a), *F* (49c), *G* (62d), *J* (63b), *O* (46c).

Suer est germaine al Flamen Bauduïn
Cui vos donastes la terre et le païs.
Par marïage se sunt ensanble mis,
Et bien voz cuident de tote honor partir.
Mon neveu ont dedenz Canbrai asis...
Or si voz mande Hues de Cambresis. » (v. 3242-51)

Quand, un peu plus loin, la situation est exposée à Bernard, le messager doit ajouter la nouvelle de la mort d'Hardré, mais le mariage de Fromont n'apparaît plus comme une trahison :

« Sire », dist-il, « Mervelles puis oïr :
Hardrez est mors...
Fromons, tes niers, biax sire, a fame pris ;
C'est Helisenz, la dame de Ponti ;
Suer est germaine al flamen Bauduïn...
Devant Canbrai a Fromons sieje mis ;
Or si voz mande... » (v. 3304-12)

La troisième version est celle que murmure à l'oreille de Bégon le messager qui a trouvé le héros au milieu de ses ennemis de demain. Elle ressemble à la seconde, mais la hâte, l'inquiétude s'y font sentir :

« Sire », dist-il, « que demorez voz ci ?
Mors est Hardrez ; vostres niers l'a ocis...
Devant Cambrai a Fromons siege mis.
Or si voz mande l'enpereres Pepins... » (v. 3386-92)

A la fin du circuit, lorsque les nouvelles arrivent enfin aux Bordelais (ou plutôt reviennent à eux), le message semble se désagréger ; le cadre est encore là, mort d'Hardré, mariage de Fromont, siège, besoin de secours, mais la présentation et le contenu sont bouleversés. D'abord sont rapportés au style indirect les événements tels qu'ils se révèlent aux yeux du chapelain qui lit, puis :

Ainmon conte ce que trueve en l'escrit. (v. 4196)

Aimon appelle alors ses frères et s'exclame à son tour :

« Segnor » dist Ainmes, « mervelles puis oïr ». (v. 4201)

Mais ce qui l'inquiète, l'irrite et le pousse à remettre à plus tard le reste de la communication, c'est le rôle de Bégon qui s'est esquivé si habilement.

« De ce fist mal que mot ne noz en dist » (v. 4205)

laisse-t-il échapper dans un dépit naïf [147]. Autre ironie : les nouvelles ont mis tant de temps à leur parvenir que le sort de la guerre a déjà

---

[147] Dans le texte de *A* au moins ; mais dans *B* (12a), la pensée d'Aimon est plus menaçante :

« Molt fist que *sages* que mot ne noz en di. »

tourné, et ce n'est plus Huon qu'il faut aller attaquer à Cambrai, mais Fromont qu'il faut aider à Saint-Quentin :

« Vos freres mande, Fromons li posteïs,
Quel secorez al siege a Saint-Quentin. » (v. 4210)

L'épisode s'achèvera d'ailleurs par la confusion totale des Bordelais. Malgré un voyage maritime « a force et a estris » de Bordeaux à Boulogne, ils atteindront les côtes du Nord pour apprendre qu'ils sont, après tout, indésirables :

« Tro avons jent, la Dame dieu merci !
Chiers nos seroit et li pains et li vins. » (v. 4235-6)

Pourtant, leur présence non loin de Saint-Quentin peut être utile, et Baudoin suggère de les envoyer en garnison à Chagny, Ham et Péronne :

« As chastiax aillent por garder les chemins. » (v. 4237)

La répétition à plusieurs reprises des termes d'un message est donc bien loin de provoquer des temps morts dans le poème ; ces passages, au contraire, s'assimilent parfaitement à la marche de l'action, et contribuent à la présentation des personnages, en exposant leurs réactions lors d'un épisode privilégié ; cette réaction est parfois déjà mêlée à la lecture du document, lorsque le lecteur, au lieu d'être un chapelain ou un simple clerc, est un héros lui-même : qu'on se rapporte au ton frémissant de Garin aux vers 3242-3254, qui font la part fort belle à l'élément subjectif.

Plus tard, Bernard de Naisil sera amené à répéter trois fois ses calomnies contre Garin. A entendre ces vers, on est frappé par la présence de variations menues, mais expressives, à l'intérieur d'un schéma reproduit sans raideur. L'oncle et conseiller des Flamands, en prison avec eux pour avoir attaqué Garin pendant le festin des noces royales, propose d'abord à ses compagnons de captivité un plan qui devrait les tirer de la « chartre » de Pépin : Garin, prétendra-t-il, a formé le projet de tuer le roi et de livrer la reine à Fromont, qui lui a compté soixante marcs d'or (v. 6178-85). Il répète la même histoire à Pépin (v. 6223-29), puis devant la cour assemblée (v. 6249-57), mais la seconde et troisième fois, il ajoute un détail qui présente Fromont sous un jour ridicule :

« Li quens Fromons qui est musars et bris... » (v. 6227)
« Que li donna Fromons com fox et bris... » (v. 6255)

Or la première fois, il avait simplement dit : « Fromont que vaez ci » (v. 6181). Nul doute que la symétrie rompue n'ait provoqué les sourires de l'auditoire, qui retrouvait là deux traits familiers du personnage de Bernard : son agilité mentale et sa langue acérée. Le portrait méprisant rend en effet ses paroles plus vraisemblables, et lui donne l'occasion d'humilier, sans risquer de repartie, ce neveu trop raisonnable qui lui fait

si souvent la morale [148]. On remarque d'autre part que l'accusation de meurtre, placée au début du discours les deux premières fois, le conclut la troisième, comme pour terminer par le crime le plus noir aux yeux de tous.

Il y a plus d'ampleur, et de beauté, dans le retour, par quatre fois, des vers qui expriment des offres de Fromont, prêt à tout pour apaiser la colère de Garin après le meurtre de Bégon. Il y a là trois points essentiels qu'il formule d'abord comme pour lui-même, à la fin de la longue plainte qu'il exhale sur le cadavre de Bégon (v. 10786, 10804) :

a) punition des meurtriers
b) son innocence
c) réparations : richesses pour Garin, prières pour l'âme de Bégon

Ce qui caractérise ces quinze vers, qui, bien qu'improvisés, finiront par former un ensemble parfaitement constitué, c'est l'exaltation : on la sent surtout dans la protestation désespérée d'innocence, que martèlent sept éléments négatifs en trois vers (v. 10794-96), et, plus loin, dans la magnificence des dons promis. L'exaltation est atténuée, et le texte réduit à l'essentiel, lorsque Garin lit tout haut la lettre transmise par l'abbé Liétris (v. 11466-77). Cette concision est naturelle dans l'atmosphère de catastrophe qui prévaut dans ce passage. Puis les termes premiers de Fromont seront exactement répétés par Garin devant l'assemblée des Flamands et des Lorrains à Metz (v. 11911-27). Cependant, un motif nouveau s'est développé, comme, dans une fugue, un contre-sujet, lorsque Guillaume de Blancafort a refusé de laisser livrer les meurtriers à la justice de Garin (v. 11807-21). Fromont proposera donc à Garin de substituer à la clause « punition des meurtriers » une énorme rançon, et l'hommage de Fromont lui-même, et de son lignage. Mais Garin refuse d'altérer le texte original de la réparation :

> « Ne place Dieu », ce dist li dus Garins,
> « Que ja en aie ne arjent ne or fin,
> Ne mains en prengne que tes cors m'en ofri. » (v. 11946-8)

On voit que la rigidité relative dans la répétition des termes garantissait la valeur particulière de la promesse : qu'un élément soit modifié, c'est la structure entière qui s'effondre. En effet, l'accumulation des offres : morale (la « faide »), matérielle (les richesses), spirituelle (les prières) formait un enchaînement nécessaire, dont on ne peut changer le moindre détail sans provoquer la destruction de l'ensemble. Le motif revient

---

148 Cette « petite guerre » entre oncle et neveu donne une saveur toute particulière aux discussions qui s'élèvent chez les Flamands. Les escarmouches y sont fréquentes, mais Fromont semble toujours faire la paix en dépit qu'il en ait :

> Et dist Fromons « Je l'avoie bien dit.
> Molt est mes oncles tos jors de sens garni ». (v. 5388-9)

Mais, désenchanté, il s'exclamera au vers 8348 :

> « Ja vostre langue ne vos fera (a)mi. »

Dans la geste de Guillaume, ce sont les neveux qui taquinent l'oncle.

une quatrième fois, grossi d'un détail nouveau (l'embaumement de Bégon), et d'une nouvelle exigence, suggérée d'ailleurs par Fromont, l'hommage de ses parents et de lui-même (v. 12411-36). Ce dernier rappel est fait devant le roi et la cour. Dans l'atmosphère ainsi tendue, éclate pour la seconde fois la protestation de Guillaume, et l'explosion crainte par Auberi (v. 12510) se produira. On a donc l'architecture suivante :

Promesses de Fromont	*Protestations de Guillaume*
a) v. 10786-802 (éléments 1, 2, 3)	
b) v. 11466- 77 (» 1, 2, 3)	
c) v. 11911- 27 (» 1, 2, 3)	
	I. v. 11807-21
d) Fromont tente de substituer un élément 4 à 1.	
e) v. 12411- 36 (éléments 1, 2, 3, 4)	(v. 11943-5)
	2. v. 12479-88.

Un groupement semblable de répétitions, compliquées de renversements, se présente dans l'épisode du siège de Bordeaux. Les symétries, directes et inverses, y sont si poussées qu'on croit saisir ici un glissement vers une esthétique différente, plus sèche, et où les correspondances sont moins imprévues. Cependant, le procédé ne laisse pas de contribuer à la connaissance des caractères :

PREMIER ENSEMBLE DE SYMÉTRIES.

Camp des Flamands.	*Camp des Royaux.*
1) v. 8736-40 : Fromont propose un tournoi pour fêter l'adoubement récent de son fils.	
	1bis) v. 8775-80 : Un messager transmet au roi l'offre de Fromont.
	2) v. 8784-90 : Le roi, que des incidents récents ont découragé, refuse.
	3) v. 8807-10 + 8828-32 : Bégon force la main au roi et propose d'opposer Rigaut à Fromondin.
	4) v. 8839 : Doutes de Garin : « Mal connoissiez Fromont le postéis. »
	5) v. 8860-71 : Bégon furieux, répète le défi en l'aggravant.
2bis et 3bis) v. 8891-900 : Le messager rapporte ce qui vient de se passer au camp royal.	
5bis) v. 8908-17 : Le messager répète le second défi.	
4bis) v. 8921 : Doutes de Fromont : « Mal connaissiez duc Begon de Belin. »	

DEUXIÈME ENSEMBLE DE SYMÉTRIES.

Camp des royaux.

a = 1 : v. 9494-6. Garin, rassuré par les hauts faits de la veille, propose à son tour de défier Fromont.

b = 3 + 5 : v. 9504-12. Bégon embellit le défi.

c = 4 : v. 9514. Indignation du roi à ces paroles : « Fole enatie a ci. »

Camp des Flamands.

a', b' = 1bis : v. 9522-33.
Le messager transmet les défis.

d = 2 : v. 9541-4. Fromont, découragé par l'insuccès de la veille, veut refuser.

c' = 4bis, v. 9534. Avant de se joindre à d'autres pour pousser Fromont à accepter le défi, Bernard s'indigne de l'enjeu qu'y a mis Bégon : « Fole ahatie a ci. »

L'intérêt que prend le trouvère à l'agencement des répétitions nous montre qu'il ne faut pas attribuer un caractère uniquement mécanique et fonctionnel aux « blocs » de dialogue consacrés aux rappels. En effet, par leur forme subtilement variée, ils contribuent encore à la marche du récit ; s'il faut voir en ce trait de style la « bourre » du style épique, constatons au moins qu'il ne s'agit pas là d'une matière morte et méprisable, mais d'un autre aspect de l'invention que ceux auxquels on songe habituellement. L'ingéniosité et le talent du trouvère se révèlent dans le soin qu'il apporte à polir ces « chevilles » qui maintiennent unies et raccordées entre elles les diverses parties du récit.

Au contraire, nombreux sont les clichés et motifs stéréotypés que le jongleur trouve à sa disposition, lorsqu'il s'agit de moments du dialogue dont l'importance est d'ordre plus général : saluer un personnage, prendre congé de lui, tenir conseil, regretter la mort d'un ami ; prier enfin, dans le danger, la douleur ou l'agonie.

Le SALUT n'est pas une simple formule de politesse : c'est un souhait de nature religieuse, empreint de gravité, et prononcé uniquement par des personnages qui se trouvent par essence ou par accident en position d'inférieurs et de suppliants. Leurs représentants sont le plus souvent des messagers, tel celui qui vient porter à Bégon l'appel au secours d'Auberi, enfermé dans Dijon :

> Li mes le voit, si connut le marchis ;
> Il le salue, con ja porrez oïr :
> « Deus voz saut, sire, qui onques ne menti,
> De par vo nier le Borguignon Aubri ! » (v. 3444-47)

La formule indiquant le salut est souvent très brève (au contraire des exemples du *Couronnement*, et surtout de *Roland* [149] où le salut se développe le plus souvent sur deux vers, parfois trois).

Il le salue, si tos com il le vit (v. 2696)
ou : Cil le salue, les letres li tendi (v. 5367)
ou : Il le salue, comme bien afaitié (v. 5646) [150]

Cette brièveté est de règle quand l'expression négative révèle la colère ou le mépris du messager ou du destinataire :

Pas nel salue, mais fierement li dist (v. 3881)

L'invocation à Dieu, quand elle est exprimée, est également le plus souvent simple, et contenue en un seul vers, dont le premier hémistiche est « DEUS VOZ SAUT / GART, SIRE... » [152]. Mais parfois elle est de forme ornée et de ton solennel, rappelant les miracles de la vie du Christ, sa passion, ou la puissance du Créateur :

« Cil Dame dex, qui de l'aigue fist vin,
Il saut et gart l'empereor Pepin. » (v. 1254-5)
« Cil Damedieus, qui tot le monde fist,
Et trestout puet sauver et garantir,
Il te prest force contre tes anemis ! » (v. 3226-8) [153]
« Cil Dex de gloire, qui pardon fist Longi... » (v. 7891)
« Cil Dex de gloire, qui onques ne menti... » (v. 8772)
« Cil Dex de gloire, qui en la croix fu mis... » (v. 12399).

Ces formules se retrouvent à leur place dans tous les manuscrits, mais parfois, le second hémistiche est différent. Cependant de façon générale, on peut voir que les copistes ne tiennent pas à répéter sans cesse la même louange, mais recherchent au contraire la diversité. Disons enfin que la simple rencontre entre deux personnages de rang à peu près égal est marquée par des démonstrations de joie et de tendresse, ou d'estime, plutôt que par un salut pieux et solennel [154]. Il semble que le poète ait voulu distinguer entre les occasions graves où le rituel épique de la supplication est de mise, et les occasions où les simples relations de politesse sont en cause. Dans tout le poème d'ailleurs, l'accent est mis,

---

[149] V. 123, 416, 428, 676, 2710. Le dernier exemple est rythmé de façon particulièrement éclatante.

[150] Autres exemples : v. 2094, 2729, 3828, 4222, 8269, 9520, 11137. *Gerbert*, v. 296, 1296, 1635, 2137.

[151] Voir aussi v. 3817, 5463, 15996.

[152] V. 3298, 3445-6, 4439, 5404-6, 5464, 11037, 13884-6, 16017-9.

[153] Variante de *D* (10c), qui met ce salut au vers initial d'une laisse :
« ... Qui la mer fist, et les poissons i mist... »

[154] Voir les vers 838-40, 919-20, 1025, 1160, 2597-99, 3676, 5735-6, etc...

légèrement, mais nettement, sur l'importance et aussi le charme des manifestations de politesse ; celle de Bégon semble particulièrement exquise. Il arrive à d'autres personnages d'appeler un messager : « Messagiers frere... » (v. 3464)[155], de répondre à un salut par un : « Dieus beneïe ti ! » (v. 3448), ou d'adoucir un ordre d'un vocatif bien choisi « Pren mon escu, amis ! » (v. 7323), mais seul Bégon semble ne jamais manquer à ces réactions courtoises, et les pousser plus loin qu'il n'est habituel. Le vers 6614 le montre essayant de recevoir la visite du roi avec toutes les marques de respect, malgré les blessures qu'il a reçues dans le combat avec Isoré :

A l'ostel vindrent ou li dus Beges gist ;
En son seant leva quant il le roi choisi.[156]

Rien d'étonnant à cela : le type du héros, sous l'influence du roman en particulier, exigeait qu'on lui attribuât toutes les qualités. Deux choses font que Bégon ne reste pas un type banal ; la rançon de ses qualités mêmes est lourde : imprudence, impatience, obstination, démesure enfin. D'autre part, l'auteur, en pleine possession de son métier, a su faire jouer tous les procédés que lui offrait le style épique (composition du récit, formules, épithètes, motifs, figures de style, annonces, rappels) ; il en a maintenu l'emploi dans les limites si constamment justes, et le rythme est d'une plénitude si remarquable, que le résultat est une figure d'un éclat proprement incomparable.

Le motif du CONGÉ est beaucoup plus rare. Quand des personnages se quittent, le jongleur dit simplement : « IL S'EN TORNA / ET IL S'EN TORNE... », au premier hémistiche ; « EZ LES VOZ DEPARTIS », au second. Les exemples de ces expressions banales sont très nombreux. Dans une dizaine de vers seulement, on voit figurer le mot « congé » :

Congié demande, atant s'en sunt parti. (v. 2586)

Il s'agit d'Hernaïs d'Orléans qui vient d'obtenir un gage de sécurité de Pépin. Un vassal qui reçoit le congé sait en effet qu'il est en paix avec son seigneur[157]. Aussi l'omission de cette formalité est-elle un signe fatal de discorde. On le voit bien, lors du premier signe de faiblesse que donne Pépin, au moment où Hervis, furieux de l'ingratitude du

---

[155] Notamment à Garin, au vers 14791, non dans *A*, mais dans *C* (86a), *D*, *G*, *J*, *P*, *S*, *X*.

[156] Le vers 6614 est un alexandrin. La chose est rare dans le texte de *A*, alors que souvent dans *F* et *V*, assez souvent dans *M*, les remanieurs ont allongé en alexandrins les décasyllabes originaux.

[157] V. 10240 (Bégon quitte Pépin pour aller vers Valenciennes, à la chasse où il trouvera la mort) ; 13232 (la reine se sépare de Girbert) ; 16133 (Garin vient de conclure un traité d'entr'aide avec Anseïs) ; 16393 (Garin quitte Rigaut). Le vers 3412, où Bégon prend congé des Bordelais, après avoir été averti que la guerre a éclaté entre eux et les royaux semble teinté d'ironie. Dans *Gerbert*, v. 1257, Gérart prend congé de Pépin pour aller porter à Fromont la sommation du roi.

roi, le force à prononcer lui-même le refus final d'aide au vassal fidèle :

« Quitez le, roi ? De voz le veul oïr.
— Oïl, dit-il, foi que doi Saint-Denis. »
Li dus s'en torne, onques congié ne prit
(Texte de *N* correspondant à *A* 891-2) [158]

Cette dernière formule se retrouve dans *A* et les autres manuscrits au vers 5067 où elle marque le départ furtif et honteux de l'espion Foucaut. Enfin, lors de la rupture entre Garin et Pépin acheté par Guillaume de Blancafort, on trouve deux vers qui expriment la même idée, sans toutefois que le mot « congé » apparaisse :

Par mel partist de cort li dus Garins,
Ja s'en alast, cant la roïne vint... (v. 16068-9)

L'importance sociale du congé formel explique donc la rareté des formules qui l'évoquent.

Le motif du CONSEIL est beaucoup plus développé que le précédent, et plus riche en clichés et en détails intéressants. Il faut d'abord essayer de distinguer les scènes de conseil proprement dites des scènes de dispute, de résistance soudaine à la volonté exprimée par un chef (v. 11651-67), d'hésitation collective (v. 16178-186) ; posons donc d'abord que toutes les discussions ne sont pas des conseils, bien que très souvent les deux espèces de scène se suivent sans interruption, une dispute pouvant s'ordonner en conseil, et un conseil pouvant dégénérer en dispute. Mais, d'après l'étude de l'ensemble des exemples, il semble qu'on puisse s'attendre à trouver régulièrement dans le motif les éléments suivants :

1. Un seigneur, un capitaine, réunissent des hommes de confiance pour leur demander leur avis sur la conduite à tenir. Cette réunion peut être fixée d'avance, ou improvisée sous le coup des nouvelles inattendues qu'apporte le messager.

2. Le chef de guerre et le seigneur sollicitent l'avis de leurs conseillers. Un ou plusieurs avis sont exprimés, et même si la discussion est vive, la lucidité et la volonté du chef, ou des principes de morale exprimés par les participants, lui conservent son premier propos, et la gouvernent.

3. La majorité des participants se rallie à une opinion exprimée, et on passe immédiatement à l'action.

---

[158] Au premier vers, Paulin Paris a imprimé : « Quitez le, sire ?... » Le troisième vers manque dans *A*. On le trouve dans *B* (3c), *C* (6b), *J* (8a), *M* (9a), *N* entre autres. Distrait, le copiste de *G* (7a) donne : « Dou roi s'en torne quant il ot congié pris. » L'automatisme a joué ici.

On voit encore que, dans les autres manuscrits (*B* (3c), *C* (6b), *J* (8a), *M* (9a), *N*, le vers 893 de *A* (qui a délogé la formule du congé) n'apparaît pas pour excuser dans une certaine mesure l'ingratitude du roi.

Un peu plus d'une trentaine de passages dans *Garin* répondent à cette définition [159] ; ils comprennent de cinq à soixante vers, et occupent à peu près huit cents vers en tout. Ils ont en commun plusieurs éléments formulés : pour le début de la réunion, on peut trouver :

— l'indication d'un cadre : festin (v. 3193, 7708, 9493, 11991 et 15457) ou jardin (v. 2854-5 [160], 7708).

— une brève description de l'attitude des conseillers :

De renc se sunt devant Fromont asis (v. 3966)

— ou une liste de leurs noms [161].

— le plus souvent, une des deux expression suivantes, qui ouvrent la séance : « SES A A RAISON MIS » [162], « CONSEILLEZ-MOI » [163]. Les deux peuvent d'ailleurs se succéder.

Les premières tâches qui s'imposent au trouvère quand il décrit une scène de conseil sont de faire l'exposé de la situation, puis d'évoquer les réactions des conseillers à la question qu'on leur pose. Cette question, souvent d'importance vitale, est presque toujours suivie d'un silence de consternation ou d'effroi ; la silhouette du conseiller qui, seul, osera prendre la parole ne s'en détache que mieux sur l'ensemble du groupe. Le procédé se trouvait déjà dans le *Roland* (v. 22-3 ; v. 216), et il se répète trois fois dans *Garin*.

Mal soit celui qui mot li repondist
Ne mais que sol l'enfe Gerbert, son fil. (v. 11482-3)

On peut lire la même formule au vers 3485 et aux vers 12459-61, où d'ailleurs, il ne s'agit pas d'un conseil, mais d'un jugement, et où c'est le roi lui-même qui rompt le silence général [164].

---

159 Liste des scènes de conseil : v. 39-72 ; 1105-21 ; 2854-98 ; 3193-205 ; 3261-82 ; 3474-500 ; 3966-90 ; 5277-88 ; 5404-29 ; 7228-48 ; 7708-41 ; 8327-90 ; 9493-98 ; 9537-49 ; 9714-31 ; 9900-15 ; 10829-44 ; 11464-97 ; 11993-12034 ; 12236-56 ; 12328-45 ; 12950-57 ; 13248-67 ; 13582-90 ; 13979-14003 ; 14635-74 ; 14758-68 ; 14800-811 ; 15457-88 ; 15500-11 ; 15523-38 ; 16094-104. *Gerbert*, 15-47 ; 61-81 ; 361-378 ; 386-395 ; 598-647.

160 La conversation de Baudouin et de Fromont se passe sous un *pommier*. On trouve Fromont sous le même arbre au vers 8880 et à *Gerbert v.* 386. Au vers 8130, un fût de lance est fait de « pomer de jardins ». Les autres arbres qui apparaissent dans la chanson sont un *pin* (7101), des *sapins* (8248), deux *chênes tombés* (v. 10324), un *laurier* (v. 11229), un *tremble* bien feuillu (v. 10416), l'*aubor* de l'arc au vers 10586, deux *oliviers* (v. 11394 et *Gerbert*, v. 515). On retrouve l'arbre épique entre tous dans un autre manuscrit (*D*, 59b), à 10605.

161 V. 12236-40 ; 12328-34 ; 13979-80.

162 V. 3194, 3474, 5278, 7228, 11464.

163 V. 61, 1105, 3159, 3475, 7714, 9902, 11480, 12334, 14760. Joignons-y l'expression plus développée du vers 3973 :

« Prenons conseil bon et loyal et fin »

qui trouve un écho au vers 15500. *Gerbert*, v. 363.

164 Effet semblable au vers 1109, bien que le vers ne contienne pas la formule dont nous venons d'indiquer l'existence.

Un deuxième motif est celui qui exprime l'espoir de voir disparaître l'adversaire, ou de lui susciter des assassins : ce souhait homicide était déjà exprimé dans *Roland* :

> « Seit ki l'ocient, tute pais puis avriumes » *AOI* (v. 391) [165]

Dans *Garin*, on entend, dans une formule semblable, Aimon souhaiter la mort de Bégon :

> « Se noz l'avions detranchié et ocis,
> Le remanant priseroie petit [166]. »

Deux fois, ce souhait meurtrier est suggéré à un personnage par les nouvelles récentes de lourdes pertes subies par les ennemis :

> « Pleüst à Diu qui en la croiz fu mis
> Li remananz fust ore toz aussi. » (v. 13199-200) [167].

C'est ici la reine elle-même qui parle : dans les autres exemples, de telles paroles sont toujours prononcées par un protagoniste (Bernard, Fromont, la reine) au sujet d'un héros (Garin, Bégon, et deux fois chacun, Guillaume de Monclin et Huon de Cambrai).

Dans la chaleur de la discussion, le verbe « faire » revient souvent, généralement enclos dans la formule « FAITES LE BIEN » ou « FAISONS LE BIEN », qui emporte enfin la décision [168] ; ou bien, pour corriger une proposition dangereuse et impulsive, le même verbe, toujours à l'impératif, ou au futur de commandement, se retrouve dans les formules :« NEL FAITES MIE ENSI » [169], « SI FEREZ » ou « NON FEREZ » [170].

Lorsque l'accord s'est fait, la formule se centre autour du verbe dire : « CERTES BIEN AVEZ DIT / OR AVEZ VOUS BIEN DIT » [171], s'exclament en chœur les membres du conseil. Si la séance est dirigée par un haut personnage, celui-ci exprime son accord en disant « JE L'OTROI BIEN ENSI » [172]. Parfois enfin, mais moins souvent qu'on ne s'y attendrait, un court motif narratif conclut la scène en combinant de diverses façons des hémistiches très mobiles :

---

[165] Voir aussi les vers 577-9 et 596-7 (édition Bédier).

[166] Voir le même souhait, émis aussi bien par des membres du parti flamand que par des membres du parti lorrain, aux vers 2888-9 ; 8155-8 ; 12343-4 ; 13999-14001 ; 14914-15.

[167] Voir aussi les vers 14597-99. *Gerbert*, 40-42 ; 74-76.

[168] V. 1001, 1560, 3271, 3983, 8384, 9494, 9725, 12952, 13258, 13589, 14648, 14802, 15503, 16100. *Gerbert*, 226.

[169] V. 8364, 9725.

[170] V. 9545, 10841.

[171] V. 1679, 3202, 3281, 3498, 7737, 8389, 9548, 12034, 12256, 12345. *Gerbert*, 79.

[172] V. 1121, 3282, 7248, 9497, 9549, 10844, 11497, 14002, 14672, 14768, (en *-e*), 14811, 15487, 15508, 15537. *Gerbert*, 46, 549, 1157.

Adont se lievent, li consaus est fenis (v. 3500)
Tout s'i acordent, li consaus est fenis (v. 3990)
Tout se descordent, du consel sunt tornez (v. 72)
Tuit s'i acordent, li grant et li petit (v. 5430) [173]

Dans son *Essai sur l'art épique du jongleur*, M. Jean Rychner suggère qu'on étudie les paroles prononcées sur le champ de bataille. Dans *Garin*, les résultats d'une telle étude ne donnent qu'une maigre moisson de formules et de clichés : seuls, prières et regrets présentent cette fixité et solidité de forme qu'on remarque dans les chansons plus anciennes. Au contraire, les discours, dialogues ou plaintes, rapportés au style direct dans les scènes de bataille, ont un caractère unique et révélateur. C'est plutôt au cours de voyages, de conseils, de rencontres, qu'on trouve des expressions stéréotypées, telles que : « JE NE GART L'HEURE »[174]. Cette inquiétude est exprimée par Pépin deux fois, et chaque fois, il craint pour lui-même, alors que dans les autres exemples, cette crainte est collective. Peut-être l'égoïsme et la solitude de Pépin se révèlent-ils ici :

« Je ne gart l'eure que il m'aient ocis » (v. 4571)
« Je ne gart l'ore qu'il me toille Paris. » (v. 16326)

Autre formule, cette plainte lyrique, dont le schéma grammatical était déjà dans *Roland*, et qu'on trouve aux vers 7724-25 dans *Garin* :

« Ne sai que faire, ne sai que devenir
Cant ce me faut *qui* me doit sostenir » [175].

Le balancement du premier vers se retrouve deux fois, dans des lamentations collectives, celle des messagers de Thierri de Maurienne, celle des jeunes gens qui attendaient que Bégon les fît chevaliers :

« Las ! que feron ? que porron devenir ? » (v. 1312)
« Que ferons or ? que porrons devenir ? » (v. 10978) [176]

---

[173] Voir aussi *Gerbert*, 395, 647.

[174] Les cinq vers suivants sont en style direct : 4571 (Pépin), 8223 (Garin qui voit Bégon en danger), 14351 (Rigaut, inquiet pour sa troupe), 16326 (Pépin). *Gerbert*, v. 289, dit par Blanchefleur. Trois autres exemples appartiennent à la ligne narrative, et s'appliquent une fois à Rigaut (12754), une autre à Garin (v. 15991), la troisième fois aux habitants de Blancafort (*Gerbert*, 2240).

[175] *Roland*, v. 2926-7 :

Ki guierat mes oz a tel poeste,
Quant cil est morz *qui* tuz jurz nos cadele ?

Phrase remarquable par son souffle et sa syntaxe relativement complexe. Ce « patron » de phrase se retrouve au XIII[e] siècle dans une lamentation anonyme sur la mort de Saint Louis :

A qui se pourront mais les povres gens clamer
Quand le bon roi est mort, *qui* tant les sut aimer ?

[176] Voir aussi dans *Gerbert*, le vers 1146.

En passant aux deux derniers motifs que nous étudions, le REGRET et la PRIERE, nous allons constater, pour le premier surtout, un manque de rigueur dans l'emploi et la forme de paroles dont la place et la succession ont pourtant été souvent enfermées dans des formules, dès les chansons les plus anciennes. Pour l'étude des regrets ou « planctus », la comparaison de ce motif dans *Garin* et dans d'autres chansons est rendue aisée et fructueuse par deux articles de M. Paul Zumthor [177]. Ces articles révèlent l'existence, dans la plupart des cinq planctus étudiés, de dix motifs secondaires : 1. « le lien narratif », 2. « l'apostrophe », 3. « la prière », 4. « l'éloge du défunt », 5. « les signes extérieurs de la douleur », 6. « la douleur intérieure », 7. « l'allusion à la patrie lointaine », 8. « ubi est ? », 9. « l'évocation de la situation présente », 10. « mar fustes ».

Le poète de *Garin* connaît tous ces éléments, mais il ne les groupe pas volontiers. C'est qu'il impose à son texte un ton qui affaiblit le lyrisme au profit de la narration ; il interpose ainsi fréquemment, entre un événement douloureux et les plaintes qui en résultent, un écran d'actions secondaires ou de complications de l'intrigue. Il est à vrai dire malaisé de trouver de vrais « planctus » dans *Garin*, et, pour la commodité de l'exposé, nous grouperons sous le titre de « regrets », qui est plus souple, toutes les lamentations ou allusions au sujet d'un personnage mort de mort violente.

Disons tout de suite que cette plainte est souvent absente, ou n'est exprimée que tardivement. C'est que l'action est généralement racontée de façon trop mouvementée, trop rapide, pour que le motif apparaisse, même brièvement. Il en est ainsi pour la mort de Charles Martel (rien après les vers 657-9, ni 699), de Hardré (v. 2415-2434), de Thierri de Maurienne (v. 2128-2129). Il faut attendre les vers 758-61 pour que le duc Hervis confie à son frère, l'évêque de Châlons, un éloge funèbre du roi :

> Et dist Hervis « Loiaument se contint.
> Molt fu preudons, Dex li face merci !
> Mais onques painne nul jor ne li fali
> Des icelle ore qu'il de mere naqui. »

De même, c'est seulement aux vers 2610-11 que Fromont trouve le temps de dire :

> « Mors est mes pere, s'en sui grain et mariz,
> Vostres chiers oncles qui soë voz norri » [178]

Lorsque Thierri de Maurienne meurt enfin de sa blessure, le jongleur dit simplement :

> Adont commencent et li plor et li cri.

---

[177] 1° « Etude typologique des planctus contenus dans la *Chanson de Roland* », *Technique littéraire des chansons de geste*, 1959, pp. 219-235. — 2° « Les *planctus* épiques », *Romania*, LXXXIV, 1963, pp. 61-5.

[178] Echo au vers 2644.

Devant Saint-Quentin, les Lorrains tuent les deux frères de Fromont, Fromont de Boulogne et Fromont de la Tour d'Ordre (v. 4838-4842). Le regret de Fromont est présenté de façon presque entièrement indirecte, et est d'une extrême sobriété :

> Duel ot Fromons cant ses .II. freres vit
> De devant lui detranchiez et ocis.
> Dist à Guillaume « Or avons mains amis » [179]
>
> (v. 4843-54)

Quant au fils d'une des victimes, Isoré, une blessure le retient au lit, et il n'apprend la mort de son père qu'à la fin du service funèbre ; il n'exprime alors qu'un sentiment, le désir de vengeance :

> Isorez l'oit, a poi n'enrage vis :
> « Elaz ! » dist-il « por coi ne sui garis ?
> Ja l'achetaissent mi mortel anemi. »

Plusieurs fois, c'est la réaction des témoins qui est trop rapide, et les amène à prononcer des regrets sur un héros qui n'est que gravement blessé. Le héros qui passe pour mort, mais survivra à sa blessure, est chaque fois Bégon, qui est l'objet deux fois de ces « regrets par erreur » avant la blessure fatale. La première blessure lui est infligée par Fromont

> Va s'en Fromons quel cuide avoir ocis. (v. 4973)

Et voici les vers qui suivent, d'après le texte de *B* (suivi par les autres manuscrits qui ne contiennent pas le vers 4976 de *A*) :

> Desor Begon s'est arestez Pepins,
> Et li barnages, et ses freres Garins.
> Mout cuident bien que Begon soit ocis.
> A tant es voz le Borguignon Aubri
> Qui le regrete com ja porrez oïr.

On voit donc ici pour la première fois, un plein développement du motif 1 ; et pourtant le héros n'est pas mort ! La plainte elle-même contient les motifs 2 (v. 4979), 4 (4980-81), 6 (4983) enfin la promesse de vengeance (v. 4983). Manquent : la prière et la plupart des éléments de pathétique. Le premier vers :

> « Tant mar i fustes, franz chevaliers gentils. »

va désormais apparaître très souvent dans le texte, et presque toujours dès le début de la plainte [180].

---

[179] Voir aussi les vers 9320-21 (mort de Guillaume « li quenz as Poitevins »).

[180] V. 10848 (Fromondin « regrette » Bégon ; le vers 11433 est modifié par la tendresse de Garin qui prononce la plainte funèbre sur le cadavre embaumé de son frère) ; voir aussi les vers 12935, 14458, 15008, 15151.

Dans *Gerbert*, on trouve des « regrets » à deux occasions, un triple « regret »

La deuxième blessure de Bégon est celle qu'il reçoit lors du guet-apens dans les Landes. Les coups auraient dû être mortels, mais dans tout le début du poème, Bégon, tel un Achille médiéval, semble invulnérable [181]. Le texte des autres manuscrits nous décrit la scène que le copiste de *A* a mutilée en combinant étourdiment deux vers dans le vers 7400 ; voici la leçon de *D* (34a) :

> Begon navrerent parmi l'oberc doublier,
> Et .iiii. lances li font a cors beignier,
> De sanc vermoil font le sablon moillier.

Sa jeune épouse et ses ennemis le croient mort, et Béatris prononce alors trois lamentations, qui se trouvent aux vers 7408-10, 7415-26, 7488-91 de *A*. [182] La première apparition du « regret » est relativement riche en motifs traditionnels : 2, au vers 7406 ; 6, au vers 7408 ; 4, au vers 7409 ; enfin, pour terminer, expression d'un espoir de vengeance. Dans la première reprise, l'assonance change de *-é* à *-i*, rendant plus frappant encore le parallélisme ; il y a là, nous l'avons déjà dit en parlant de l'art de la laisse, un enchaînement des deux laisses par un motif tout entier. Le texte de *A* a conservé un parallélisme plus complet que celui des autres manuscrits, dans la troisième reprise où apparaît le sous-motif 9, combiné avec le motif 6 dans le souhait d'une mort prompte qui viendra mettre fin aux souffrances de la veuve :

> « Morz, car me pren maintenant, si m'oci.
> C'iert granz pechiez, se je remain sans li. » (v. 7490-1)

C'est là une anticipation de la forme que prendront plusieurs fois les planctus vers la fin du poème. On trouvera en effet l'appel à la mort libératrice dans les lamentations de Garin sur le corps de son frère mort (v. 11434), et d'Audegon sur les cadavres de ses fils (v. 13798), sous une forme aimée de la poésie populaire [183] :

> « Terre, car œuvre, si reçoi cest chetif ! »
> « Terre, car fent, lasse, trop ai duré » [184].

---

de Morant (v. 1112-13, 1122-27, 1141-44), qui est peut-être le plus émouvant du texte ; la lamentation d'Hélisent sur la mort de son fils (v. 1920-22) ; mais la mort de Rigaut est marquée par la description de la douleur extérieure, et le refus qu'oppose Auberi à des lamentations toutes passives (v. 2374-78).

[181] Un bel exemple révèle que, de façon presque inconsciente, Bégon lui-même se croit invulnérable : c'est celui de la scène où il veut se lancer à nouveau dans la bataille, oublieux du coup qui vient de lui enlever son heaume. Garin n'a que le temps de le saisir par les rênes et de lui reprocher son imprudence (v. 9261-71).

[182] Le texte de ce manuscrit diffère encore une fois de l'ensemble de la tradition, par suite d'additions qui tendent à établir un parallélisme plus exact entre les trois passages : les vers 7423-26, et 7490-1, sont en effet propres à *A*.

[183] En particulier dans la belle « chanson du Roi Renaud ».

[184] Le sentiment est le même, mais l'expression différente, lorsque Bernard de Naisil pleure son fils :

> « Certes, ma vie pris je mais molt petit. » (v. 15010)

Dans la dernière partie du poème, le motif des regrets est donc traité plus largement, avec moins de retenue : la raison semble en être l'élan que donnent à l'expression de la douleur les plaintes prononcées sur le corps de Bégon. La plus longue est celle de Fromont (v. 10735-10804), qui, comme celle de Béatris, s'étend sur deux assonances différentes, à la charnière des laisses CVIII (en *-e*) et CIX (en *-i*). Cette plainte ressemble d'ailleurs bien peu à un « planctus » traditionnel : la douleur, l'angoisse créées par la situation y sont fortes, mais au regret stérile se mêle la réaction rapide et féconde de Fromont, qui pense surtout à réparer le dommage causé par cette mort inopportune. Plus loin (v. 10846-54), Fromondin fait écho aux sentiments de son père, mais discrètement, dans une plainte plus courte et plus riche en clichés. Quand Rigaut, puis Garin, prévenus à leur tour, prononcent leurs « regrets », l'élément le plus développé est le lien narratif ; le cadavre embaumé de Bégon est en effet décrit avec un réalisme qui n'épargne à l'auditoire aucun détail :

> Si li desqueust le cuir de cerf boilli, [185]
> Endroit les iex li coupe le chainsil,
> Et vit le conte en la biere gesir,
> Les iex tornez, et tenebré le vis,
> Vit les braz rois, et le cors afebli... (v. 10968-72)

Le tableau est tout semblable aux vers 11421-25. Malgré de beaux mouvements de douleur et de tendresse, une répartition plus serrée à la fin du poème, et un accent plus désolé après la mort de Bégon, le motif des regrets manque de grandeur et de beauté formelle dans *Garin*. Ce refus du lyrisme dont nous avons déjà d'autres exemples se marque encore dans la répétition d'un court motif, fait pour arrêter l'expression de la douleur, surtout chez les femmes ; plus qu'une consolation, c'est une leçon de modération :

> « En grand duel faire gaagne l'en petit.
> Duel sor doloir, ne joie sor joïr,
> Ne hom ne fame ne le doit maintenir. »

dit le duc Hervis à la veuve de Charles Martel (v. 747-9). Des conseils semblables seront donnés aux vers 12283, 12937-8, 13832, et, dans *Gerbert*, 2376 [186]. Mais, ce qui est plus frappant encore, et plus caractéris-

---

[185] L'embaumement lui-même avait été évoqué avec une précision remarquable, où apparaissait pourtant le souci de mêler à ce que l'opération peut avoir d'affreux, des détails pieux, ou pathétiques (la participation directe de Fromont). Voici où se trouve ce passage : *A* (v. 10808-18), *B* (28c), *C* (61c), *D* (60d), *F* (63a), *G* (81b), *M* (80b), *O* (59a), *P* (80d), *S* (51bis b), *V* (72a). La leçon diffère en trois points ; d'abord, le lieu du « tombeau des entrailles » : le plus souvent St-Vesquin (*D, F, G*) ou Nequin (*V*), St-Bertin (*C*), St-Seurin (*M, P*). Le « piument » du vers 10812 de *A* est remplacé par *l'iave, l'eve froide* dans les autres mss., et seuls *A, F, O, S, V* donnent le détail du sel. Les autres donnent « si comanda » ou « si l'embasma ». Enfin, *F* et *S* parlent des « *blanches mains* » de Fromont, là où les autres mss. disent « andeus ses mains i mist ».

[186] « Les mors as mors, les vis avec les vis », voir *Garin*, v. 4895.

tique du style de *Garin*, c'est le décalage qui existe fréquemment entre le moment de la mort, et le moment plus tardif où les témoins seront libres de donner cours à leur douleur. Aussi semble-t-il normal que l'expression de celle-ci soit atténuée.

Dans les chansons anciennes, ce sont des scènes fréquentes, et presque obligatoires, que celles où le héros survivant recueille l'héritage spirituel du héros mort sur le corps de celui-ci [187]. Ce « transfert » de la gloire ou du devoir à continuer prend ainsi un caractère concret, qui, dans *Garin*, tend à disparaître. La valeur morale et politique de l'héritage est plus importante dans notre poème que sa force d'émotion : l'évolution vers un style plus abstrait se marque par une sorte de recul devant l'explosion lyrique.

On a d'autre part remarqué depuis longtemps l'absence dans ce texte d'allusions au surnaturel chrétien. Nous avons déjà vu que le merveilleux proprement dit, limité dans son expression, n'apparaît qu'au début du poème. Il y a là, pensons-nous, un autre aspect de l'effort de l'auteur pour transporter dans le domaine psychologique et moral la vie spirituelle de ses héros. Malgré leurs violences, malgré le code de l'honneur féodal si opposé à la vraie charité chrétienne, les personnages en effet prouvent par leurs paroles et leurs actions la présence de la foi en eux. Nous ne voulons pas ici analyser le concept du héros chrétien, mais reconnaître la place prise dans l'expression par les manifestations d'un sentiment religieux. Eparses dans plusieurs motifs déjà cités, ces manifestations se concentrent enfin dans le motif de la PRIERE, dont une forme privilégiée est la prière du héros mourant. Comme dans d'autres chansons de geste, les héros prient dans le danger, dans la détresse physique et morale, parfois aussi, mais beaucoup plus rarement, sous l'impulsion d'une force intérieure, remords ou reconnaissance.

Au début de *Garin*, les combattants chrétiens se trouvent dans une situation traditionnelle, et leurs supplications à Dieu pour qu'il leur donne la victoire, s'accompagnent d'un raisonnement pratique : leur survie est le garant de la gloire et de la cause divines sur terre. Aussi la formule « essaucier sainte crestïentez » revient-elle régulièrement. Il n'y a rien de surprenant à la rencontrer dans les paroles des héros, Charles Martel par exemple (v. 305-7) mais il y a plus d'originalité à la faire exprimer par le peuple d'une ville :

> Menue jent qui ont Dé réclamé,
> Essaucement doint a crestïenté,
> Que il ne soient honi ne vergondé. (v. 406-8)

---

[187] Voir à ce sujet les remarques de M.S. Nichols dans son article « Style and structure in *Gormont et Isembart* », *Romania*, LXXXIV, 1963. M. Nichols écrit, p. 524 : « There Isembart mourned Gormont as Charlemagne mourns Roland at Roncevaux, and Guillaume, Vivien at Aliscans. The transfer of authority is made by this act and the oath of fidelity sworn over the body of the dead chief. »

Dans la première partie du poème, les prières sont courtes, sauf celle du duc Hervis, un instant décontenancé par l'aspect de son formidable adversaire, Godin. Le héros s'adresse à Dieu, mais fait intercéder pour lui la Vierge Marie. Il trouve alors l'audace et la force nécessaire pour s'attaquer aux païens ; ainsi l'hésitation première, si humaine et si bien liée au ton de cette prière, a disparu du texte de *A*, qui a aussi simplifié l'invocation du début ; le vers 482 de *A* est complété par un autre dans la plupart des manuscrits :

« Sainte Marie ! ce dist le duz Hervil,
Roïne dame, mere deu, genitris... » [188]

Ces épithètes sont habituelles dans d'autres chansons : on peut comparer avec *Raoul de Cambrai* :

« Sainte Marie, roïne coronee » (v. 2996)

— la *Chanson de Guillaume* :

« Sainte Marie, Virgine, pucele » (v. 797)
« Sainte Marie, Mere genitriz » (v. 813)

— *Aspremont* :

« Sainte Marie, roïne virginal... » [189] (v. 1939)

Mais c'est du texte de *Gormont et Isembart* que l'expression de *Garin* se rapproche le plus :

« Seinte Marie, genitrix
Mere deu, dame », Isembart dist. (v. 634-5 et 651-2) [190]

Plus loin, le texte de *A*, dont l'auteur ne peut tolérer la moindre faiblesse de la part des héros, commet une autre infidélité en supprimant l'aveu que fait Hervis de sa crainte, devant le redoutable champion des Sarrasins :

« Las, moult le prisent li grant et li petit,
Ne je ne l'os de noient envaïr.
Plus en a mors voir de .XLVI.
Dorenavant ne le puis plus soufrir. »

(texte de *V* (4c) = A 488-91)

---

[188] *B, C* (4a), *E, F* (4a), *G* (3d), *J, M* (4c), *N* (45f), *P* (4d), *V* (4b).

[189] Le second vers de la prière de Naimes de Bavière est trop savoureux pour être passé sous silence :

« Sainte Marie, roïne virginal,
Garissiés hui et moi et mon ceval... »

[190] Il est vrai qu'il s'agit ici de la prière d'un héros mourant.

D'autres prières commencent par l'invocation à la Vierge, celle de la reine pour la vie de Bégon (v. 6472-5), de Garin surpris par les Flamands à la cour de Pépin (v. 12505-8). Mais elles sont brèves et quelquefois, l'exclamation « Sainte-Marie » est, comme « Dex !... », à peu près vide de toute intention pieuse, ou du moins de précision dans la pensée [191]. Pour cette valeur de « Dex », nous citerons en exemple la première des deux prières de Pépin, privé du secours des deux frères lorrains :

« Dieus ! » dist li rois, « aïde, Saint Denis ! » (v. 8553)

Là se traduit bien la peur qui arrache au roi ces exclamations désordonnées ainsi que les questions angoissées qui suivent. Mais, quelques vers plus loin, lorsque Pépin voit qu'il ne peut compter sur aucun secours humain, l'invocation est coulée dans un moule plus ferme, qui n'est pas sans rappeler ces paroles du roi Louis décidant de lutter lui-même contre Gormond :

« Ber Saint Denise, or m'an aidiez !
Jeo tenc de vus quite mun fié,
De nul autre n'en conois ren,
For sul Deu, le veir del ciel » [192]

Pépin s'exclame :

« Bers saint Denis, proiez en Jhesu Crist,
Car de vos doi la corone tenir ! » (*A* v. 8567-8).

Une fois l'auteur de *Garin* utilise une courte prière comme une sorte de monologue intérieur ; la naissance des remords dans l'âme du héros s'exprime dans cet examen de conscience, où Garin d'ailleurs n'arrive pas à la pleine lucidité, puisqu'il cherche encore à rejeter sur d'autres le blâme des meurtres qu'il commet :

« Dieu ! » dist Garins, « qui formas tout jant,
De grant pechié me vois entremetant.
Je n'en puis mais, angoisse molt fait grant,
Mon frere ont mort, le cuer en ai dolant. » (v. 16221-4)

Quand la contrition pénétrera enfin ce cœur, le poète abandonnera l'excellent instrument d'analyse que peut être le style direct, pour tenter une synthèse des sentiments de son héros :

Bien fu .iii. anz que il guerre ne fist ;
Ainz se repent et clainme : « Las ! chetiz ! »
Ses pechiez pleure au soir et al matin,
De ce qu'il a tanz homes morz et pris.

---

[191] Par exemple aux vers 12539-42 ; 12815-6, etc...
[192] *Gormond et Isembart*, éd. Bayot, v. 374-7.

Par sainz abez, par prestres beneïs
Requiert la pais vers Fromont le marchis...
Endementiers a li dus la croiz pris.

(v. 16399-16404 et 16409)

Prière du héros mourant.

Trois héros meurent en priant dans *Garin*. Ce sont : Bégon de Belin « qui au bois fu ocis » [193], Huon de Cambrai et Garin le Loherain. Tous trois sont victimes d'une infâme trahison : là s'arrête la ressemblance. Le meurtre de Huon de Cambrai traîtreusement frappé par Bernard de Naisil alors qu'il venait de se rendre, ne manque pas d'un certain pathétique, mais ne fait que servir de lien, de rappel et d'annonce à la fois, entre la mort des deux frères. Les vers 14586-14592 de *A* contiennent sa courte prière et son geste de communion avec trois brins d'herbe [194]. Le récit de la mort de Bégon a un mouvement moins haletant, plus digne de la grandeur du héros, même surpris par un accident sans gloire.

On peut cependant difficilement apprécier la prière de Bégon sans la replacer dans l'ensemble de la scène racontant les derniers moments du héros. Le drame commence après la mort du sanglier, lorsque le forestier de Fromont, attiré par le son du cor, aperçoit ce chasseur inconnu et splendide (v. 10415-10440). Il court alors à Lens chercher du renfort, mais n'osant parler à son seigneur, il va déclencher le drame en s'adressant au sénéchal, que sa convoitise rabaisse au rang des « pautoniers » de son entourage. Cependant le texte de *A* rend particulièrement obscures les intentions exactes de l'auteur au sujet de la qualité sociale des meurtriers. Ce manque de clarté s'explique d'une part par les infidélités de toutes sortes habituelles aux copistes lorsqu'ils transcrivent un passage réussi et célèbre, infidélités aggravées jusqu'au contresens par l'audace du remanieur de *A* ; d'autre part, il y a dans ce récit un certain flottement, ressenti dans l'ensemble de la tradition manuscrite, et qu'on peut attribuer en partie à un dessein d'ordre littéraire, en partie peut-être à un effort tenté, à un moment de la vie du texte, pour fondre en un seul deux états distincts du récit : la question se pose à propos du personnage de Thiébaut du Plasséïs.

Qui sont donc les responsables d'un crime qu'on est tenté de qualifier tantôt de crapuleux, tantôt de passionnel ? Tous les manuscrits montrent dès l'abord la lâcheté et l'avidité du forestier ; mais on voit aussi clairement que ses compagnons ne valent guère mieux. Les vers 10464-

193 Enumération finale de *E* (fol. 349b).

194 Sur cette communion « laïque », voir l'article de J.D.M. Ford : « To 'bite the dust' and symbolical lay communion », *PMLA*, 1905, pp. 197-230, qui réunit des textes allemands, espagnols, français et italiens sur l'existence de cette coutume ; l'auteur remarque que seuls les textes français parlent d'herbe ou de feuilles ; dans les autres pays, le chevalier mourant « mord » (ou plutôt « mange ») la poussière. Un autre article sur cette question est celui de H. Hamilton cité dans la bibliographie.

5 de *A* en effet ont leur place dans presque tous les textes de la chanson qui nous sont parvenus :

> Cil apella .vii. de ses pautoniers :
> Ne sunt preudome, ançois sunt losengier [195].

Seuls *D* (58a), *I* (38a) et *N* (v. 10710, 79b) donnent : « .vi. de ses *chevaliers* », et c'est là une bonne leçon, car aux vers 10494, 10582, 10648, la tradition manuscrite est unanime sur le mot *chevaliers* [196]. Les six complices du forestier sont donc chevaliers, mais ils sont indignes de l'être, comme il a été dit au vers 10465, et comme le devinera la foule qui entoure le cadavre de Bégon et s'exclame :

> « En ceste tere l'aportoient pechié,
> Que l'ont ocis gloton et pautonier ;
> Jamais frans hom ne l'eüst atouchié :
> *Gentis hom est, mout l'amoient si chien.* » [197]

Quand ces chevaliers-brigands arrivent à l'endroit où se trouve Bégon, celui-ci, un instant décontenancé, leur parle d'abord humblement, puis retrouvant son calme, fait le compte de ses assaillants. *A* est ici évidemment fautif [198], mais de bons manuscrits ajoutent une unité au nombre indiqué dans le vers 10464, puis la soustraient quant le forestier est mort. Le groupe qu'aperçoit Bégon ne comprend donc pas Thiébaut du Plasséïs, ce qui est tout à fait contraire aux indications du vers 10477, où Thiébaut annonce qu'il ira se rendre compte sur place de l'identité du « bernier » qu'il croit connaître [199]. D'ailleurs Thiébaut est bien là,

---

[195] La différence la plus commune d'un texte à l'autre porte sur le nombre des « pautoniers » : « .vii. » selon *A, C, P* (dans ce dernier ms. il s'agit sûrement d'une inadvertance) ; « .vi. » partout ailleurs. On verra un peu plus loin dans l'exposé que ce qui importe en réalité n'est pas le chiffre absolu, mais les variations qu'il subit au cours de l'épisode.

[196] Voir *C* (60b et 60d), *D* (59a et 59d), *F* (61bis et 62b), *G* (79b et 80c), *I* (38a et 38b), *M* (79a et 80a), *P* (79b et 80a), *S* (51a et 51c), *V* (70c et 71b).

[197] Texte de *M* (80b) ; le dernier vers est souligné dans le manuscrit. Ces vers correspondent aux vers 10720-22 de *A*, où ce dernier vers, le plus beau, manque. Il manque aussi dans *B* (fol. 28a), mais se trouve partout ailleurs.

[198] Il n'y a aucune logique dans la série suivante : « .vii. » aux vers 10464 et 10514 ; « .viii. » au vers 10554 malgré la mort du forestier, et « .vii. » aux vers 10568-74-80. Un aveu indirect d'erreur se trouve au vers 10583 : « *Li autre* sunt a la fuie touchiez », où tous les autres manuscrits donnent un chiffre précis, « li troi » dans presque tous, « li dui » dans *C* (60b), qui s'était un peu trompé dans ses chiffres plus haut, mais qui soustrait correctement trois de cinq ; les leçons sont cohérentes dans *F, M, S* mais des erreurs plus ou moins graves se sont glissées dans *C, G, I, P* et V.

[199] Il y a ici un petit problème. D'après *S* (50d), Thiébaut semble avoir deviné qu'il ne pouvait s'agir que de Bégon, mais il cache son jaloux soupçon sous un mensonge vraisemblable :

> « Bien le conois, le glouton pautonier. »

Cette calomnie sera répétée et développée aux vers 10487-9. Ce « c'est bien lui » n'est logique que si on lui donne un double sens, celui que comprennent les hommes de Fromont, et celui, plus menaçant, que peut comprendre l'auditoire ; il est nécessaire pour justifier la présence de Thiébaut.

assistant à la scène, exhortant les hommes à la violence[200]. On entend clairement cette voix sans corps aux vers 10487-91 et 10560 ; mais Bégon ne semble pas le voir, et il est répété trois fois que le héros se bat contre le groupe originel des six, dont trois meurent bientôt (v. 10582). A ce moment crucial du récit, Thiébaut semble avoir disparu du lieu de la lutte, car lorsque les survivants épouvantés s'enfuient, seule l'arrivée de « troupes fraîches », ici l'archer fatal, peut faire recommencer le combat :

> Jamais par ex ne fust recommencié,
> Cant par le bois vint .i. garçons a pié. (v. 10584-85)

Thiébaut reste-t-il vraiment dans l'ombre, laissant l'exécution du crime au méprisable ramassis de paysans et de larrons, qui n'iraient pas jusqu'au bout de leur entreprise, si cette voix malveillante n'intervenait au moment critique pour ranimer les courages ? En somme, pour parler un langage allégorique que le poète s'est bien gardé d'employer, Cupidité et Jalousie doivent s'allier pour abattre le héros. Le texte ne contredit pas tout à fait cette interprétation : en effet, Bégon se trouve éclairé par la vive lumière du feu « merveilleux et plenier » dont le trouvère rappelle l'existence, très naturellement, mais par deux fois[201]. Thiébaut peut ainsi rester sous le couvert de l'obscurité du bois, car seuls ceux qui franchissent la limite du cercle de clarté peuvent être aperçus de Bégon. Ou bien, nous avons peut-être ici la trace d'une soudure de deux états distincts du récit. On peut en effet imaginer une conception de la catastrophe qui ne faisait intervenir que la fatalité sans y ajouter le drame passionnel[202]. Et on dirait que le rôle de Thiébaut, surimprimé en quelque sorte, ne s'est pas gravé avec une netteté égale dans tous les endroits où il a été ajouté[203]. On pourrait même penser qu'il n'est là que pour répondre à un motif de la prière du mourant, qui donne à Béatris la première place dans les adieux navrés du mourant à ceux qui lui sont chers. Il y a aussi peut-être ici un souci de symétrie qui nous rappelle

---

[200] *A* insiste lourdement sur cette présence, en fabriquant les vers 10491-95 qui ne se trouvent dans aucun autre manuscrit, et en changeant le sujet du vers 10537. Ce sujet n'est pas Thiébaut, mais « li autre ». Remarquons aussi que plus loin, *A* semble avoir ajouté le vers 10751 à celui, très sec, qui affirme la responsabilité de Thiébaut. Les vers 10532-36 sont aussi une addition de *A*.

[201] Le texte de *A* affaiblit beaucoup la première allusion à ce feu (v. 10418). Dans *S* (50c), il est

> Grant et plenier, mervillex embrases,

et dans *D* (57d) :

> Grant et plenier, si l'a bien embrasé.

Par contre, le texte de l'édition Vallerie se distingue des autres pour la précision et l'énergie aux vers 10484-86, le mot « hesche » ne se trouvant que dans *A*. Les autres manuscrits disent :

> S'ot .i. fuisil a .i. caillou touchié.

Texte de *V* (70a), et textes semblables dans *C* (59d), *D* (58b), *F* (61bis b), *M* (78c), *P* (78c).

[202] On se rappelle que Béatris avait éconduit Thiébaut, qui, furieux de son mariage avec Bégon, avait tenté d'assassiner le héros (7213-7248).

[203] Il manque presque totalement dans *I*, rappelons-le (deux vers seulement, aux folios 41b et c), et totalement dans *N*.

la prédilection de l'auteur pour le nombre trois[204]. Bégon a reçu sa première blessure de la main de Fromont, la seconde par la faute de Thiébaut (mais celui-ci est démonté, hors de combat, ridicule, au moment où les Bordelais enfoncent quatre épieux dans le corps du duc : voir le vers 7387). Lors de la troisième blessure, qui est vraiment fatale, ces deux influences maléfiques se conjuguent : la haine de Thiébaut, et la fatalité qui veut que la cour de Fromont ait « nourri » des serviteurs à à l'âme basse (voir leur plainte des vers 10556-10558), comme ses terres et ses bois ont produit le monstrueux sanglier.

Mais la note qui domine vraiment dans ce récit, c'est l'opposition entre la noblesse de Bégon, et l'ignominie de ses assaillants : on peut dire de l'une et de l'autre qu'elles ne se démentent pas un instant. Nous avons pourtant remarqué que Bégon a une courte défaillance, et que, dans son trouble, il tient un langage excessif en offrant pour otages les membres les plus haut placés de son lignage. Mais il devine bien vite qu'il est vain de faire appel à des sentiments d'honneur devant ces brigands, et dans la laisse CIV, il se mettra à leur portée en détaillant sa puissance par des exemples pris assez bas dans l'échelle sociale (v. 10522-24), et en parlant à ces « hommes des bois » le langage précis du chasseur (vers 10529). Dans ce repentir, n'y-a-t-il pas un écho très affaibli de la prière de Vivien devant la mort, et de la honte qu'il en éprouvait aussitôt ?

> Quant l'out dit, li bers se repentid :
> « Mult pensoi ore que fols e que brixs,
> Que mun cors quïdai de la mort garir. »
>
> (*Guillaume*, v. 817-9) [205]

Bégon se reprend lui aussi :

> Puis dist apres : « Or ai dit que lanier.
> Dieu me confonde qui tot a a jugier,
> S'uimais me rent por ces .vii. pautoniers.
> Ainz que me rende, me venderai molt chier. »
>
> (v. 10512-15, fin de la laisse)

A vrai dire Bégon vient de pécher contre une morale toute laïque, et son repentir en garde quelque chose de stérile ; mais il est après tout la marque d'un effort stoïque vers la perfection que demande la « chevalerie ». La punition du premier coupable est exemplaire à cet égard ; nous avons déjà parlé du coup de poing qui inflige une mort sans gloire au forestier (laisse CV) ; Bégon en tirant, au vers final de la laisse, la

---

[204] Il nous semble qu'on peut mettre à part les blessures reçues par Bégon lors de son combat singulier avec Isoré (v. 6426-6535).

[205] Nous citons ici d'après la citation plus complète faite par M. Frappier dans *Les chansons de geste du cycle de Guillaume d'Orange*, t. I, p. 195. Mais il faut relire toutes ces pages qui illuminent la beauté poignante de la « Passion de Vivien », pp. 190-196.

leçon de ce crime et de ce châtiment, exprime de façon frappante l'orgueil de sa naissance :

« A col de conte ne penrez jamais cor » (v. 10553)

Le dernier assaillant, qui paiera lui aussi de sa vie son imprudente lâcheté, abat Bégon d'une flèche. On sait le mépris généralement attaché dans l'épopée à cette arme trop facile [206]. Le meurtrier de Bégon n'a aucune excuse : sa cible est en pleine lumière, et elle est toute proche (il faut ici corriger la leçon de *A* au vers 10597. Voici le texte du manuscrit *D* (59a) qui représente bien l'ensemble de la tradition :

Le duc avise de près et si le fiert [207]).

On ne s'étonnera donc pas de trouver en opposition parfaite à ce coup honteux l'exploit de Bégon (v. 10601-5), qui, dans une dernière démonstration de sa force et de son adresse, abat le « serjent » d'un coup d'épieu (le « bel espié » décrit au vers 10438, et accompagné d'une hyperbole dans les manuscrits autres que *A*), dont il se sert comme d'une arme de jet. Le corps de l'assassin [208] tombe près d'un églantier [209], et c'est seulement après cette exécution que commence la prière du héros mourant.

Ces moments solennels sont pleins de calme et de dignité ; malgré la bassesse de ceux qui le tuent, la mort de Bégon est celle d'un vrai chevalier, comme le montre l'emploi du motif du combat, motif qu'on rencontre en général lorsqu'il s'agit d'évoquer le champ de bataille :

Qui donc veïst .i. estor esbaudi...

---

[206] Ce sont des *vilains* (v. 4271-2, 4277-9) ou des Sarrasins qui tirent à l'arc dans *Garin* (voir le vers 593 pour ces derniers).

[207] Textes semblables de *B* (27d), *C* (60b), *F* (61bis d), *G* (79d), *O* (58a), *S* (50c), *V* (70d). *M* et *P* sont plus vagues (79b) :

Le duc avise et maintenant le fiert.

Remarquons enfin que la leçon de *N* porte « de loing », comme celle de *A*.

[208] Cet assassin se trouve être le neveu du forestier. Certains manuscrits précisent : « De la seror estoit au forestier » (*I*, 38d et *S*, 51a), et tous donnent comme *A* 10589 : « Mors est tes oncles. » De plus, des manuscrits en grand nombre nous apprennent son nom et sa qualité. Au vers 10688 de *A*, on lit, dans *F*, 62b :

« Après ocist votre serjant Renier
De votre terre tot le meillor archier. »

Textes semblables dans *C* (60b), *D* (59d), *G* (80c), *J* (80b), *M* (80a), *P* (80a), *V* (71b). Cette précision atténue quelque peu l'invraisemblance de la parenté entre les deux misérables : bien connus de ceux qui fréquentent ces parages, ils sont tous deux attachés par leur fonction à cette forêt. Mais nous avons après tout ici un « topos », celui de l'inexorable fatalité de la naissance. « Tel père, tel fils », disons-nous, « tel oncle, tel neveu » préfèrent dire les poètes épiques ; c'est la « nature » qui agit en eux, et qui exige que celui qui accomplit le crime soit du même sang que celui qui l'avait, le premier, tramé.

[209] « Delez .i. eglantier » dans *F* (61bis d), *G* (79d), *S* (50b), *V* (70d) : « .i. botenier », ou « boutenier » dans *M* et *P* (79b) ; *D* (59b) donne : « desor .i. oliver », mais c'est sans doute faire beaucoup d'honneur au misérable que de faire pousser pour lui un olivier à côté du tremble de Bégon.

Ce motif, répété trois fois sur trois assonances différentes : v. 10564-70 en *-i* ; v. 10571-76 en *-ã* ; v. 10577-81 en *-é*, a pour fonction de nous persuader que la noblesse innée de Bégon reste intacte au milieu des plus vils ennemis. Dans ce motif, on remarque le retour d'un vers qui forme refrain :

De jentil home li peüst sovenir (10570)
De jentil home li peüst pitié prendre (10576)
De jentil home li preïst grant pitié (10581)

qui contient le mot clef de l'épisode : « gentil ». Le mot figure sept ou huit fois dans *A* [210], mais sa fréquence est plus grande dans les autres manuscrits. Il se trouve par exemple dans la prière même de Bégon, au vers 10611 qui se lit ainsi dans *D* (59a) :

« Aiez merci do gentil chevalier. » [211]

Cette noblesse transparaît dans les gestes du héros : Bégon observe avec soin tous les rites qu'il est en mesure d'observer : il tourne la tête vers l'est (v. 10607), prie, communie [212] et meurt. La communion symbolique présente l'intérêt de nous révéler que Bégon meurt debout ; du moins, c'est bien là ce que semble dire le second hémistiche du vers 10621 :

.iii. fuelles d'erbe *a pris entre ses piez.*

Il se baisse pour les cueillir, puis s'écroule au milieu de la communion (« les commence a mangier »), selon *A* et *C*, après cette communion (« les reçut volentiers »), selon les autres manuscrits. Et c'est alors seulement que les meurtriers osent s'approcher de lui :

Et li gloton, quant le virent couchié.
Isnelement sunt vers lui adrecié [213].

Cette attitude stoïque, cette sérénité voulue sont reflétées par la prière. Parfaitement composée, elle suit un ordre de pensée descendant, ou plutôt un ordre qui va de la conséquence la plus grave à la moins grave. C'est la tendresse conjugale certes, qui lui fait nommer Béatris aussitôt après

---

[210] Vers 10570, 10572, 10581, 10608, 10624, 10709, 10712.

[211] Même texte dans *C* (60b), *F* (61bis d), *G* (79d), *M* et *P* (79c). Rappelons que dans tous les manuscrits sauf *A* et *B*, l'adjectif « gentis » se retrouve au beau vers dont nous avons parlé p. 258.

[212] Le vers 10623 apparaît sous une forme légèrement différente dans la plupart des autres manuscrits :

Por corpus domini les reçut volontiers. (*M*, 79c)

[213] Vers 10626-7. Remarquons que l'épisode parallèle de la mort de Huon de Cambrai est encore plus clair :

Entre ses piez a .iii. pous d'erbe prix (v. 14588)
L'arme s'en part, *et li cors jus cheï* (v. 14592)

Les vers 14584-5 : « ... nus garde ne s'en prist / Jusqu'a celle ore qu'il le virent cheïr » anticipent en réalité cette chute, et ne concernent que les réactions tardives des témoins de la scène.

avoir recommandé son âme à Dieu, mais c'est aussi la certitude qu'il a que la vie de sa femme se termine en réalité avec la sienne. Graves aussi seront les répercussions de sa mort sur le destin de son frère. Auberi, le lignage, ses enfants souffriront cruellement aussi de sa disparition, mais pour eux, la vie continue et c'est ce qui a poussé certains manuscrits à ajouter un vers, le dernier, plein d'espoir :

« Or voz soit peres li glorïex dou ciel » (*A* v. 10620)

Les meurtriers commettent une dernière faute : ils laissent dans la forêt le corps de Bégon. Fromont, bien supérieur à ses hommes, ne manque pas d'exprimer son indignation profonde ; dans certains manuscrits, son reproche fait appel à une fraternité de classe :

« Avoi, chaeles, ja est-il chevaliers. » (*D*, 59d)

Parfois, c'est le chrétien qui parle, comme dans *A* (10693), *S* (51c) :

« Dont n'estoit il levés et baptisiés ?
Or le poroient lous anhennui mangier. » [214]

La prière reflète donc l'épisode entier, qui combine au fond trois plans : la fatalité purement tragique, et tout d'abord dominante, de la démesure de Bégon que le destin punit enfin ; mais la tragédie dégénère en drame avec la présence de Thiébaut : enfin la gravité sombre du récit est compensée par la leçon morale qui s'en dégage ; tout le poème est d'ailleurs consacré à l'affirmation de cette valeur hors-pair d'une noblesse innée qui garde un pouvoir pour ainsi dire rédempteur en toutes circonstances.

Mort de Garin.

La mort de ce héros est fort différente de celle de son frère. D'abord, le récit en est bien plus court, 160 vers environ au lieu de plus de 400. Ensuite, le ton n'en est varié par aucun changement d'assonance, et l'ensemble des manuscrits ne marque pas même de nouvelle laisse au vers 16560 de *A*. Mais c'est surtout l'atmosphère qui est différente ; Garin n'est pas seulement victime de la traîtrise des Bordelais qui s'acharnent sur lui et ne lui laissent aucun espoir de salut : il va au devant de la mort, en chevalier et en pénitent. C'est en effet par esprit de pénitence qu'il s'est croisé, et il semble avoir choisi inconsciemment un lieu digne d'une mort chrétienne, comme nous l'apprennent, dès le début de l'épisode les vers 16421-25 décrivant l'ermitage et sa chapelle. Garin y a convoqué

---

[214] Au lieu de « baptisiés », plusieurs manuscrits donnent : « crestiens » (*C*, 60d ; *F*, 62c ; *G*, 80c ; *X*, 3b). On trouve d'autre part les formes suivantes pour le mot « anhennui » : « anenois » (*D*, 59d) ; « ennenois » (*F*, 62c) ; « anquenuit » (*G*, 80c).

ses anciens ennemis pour leur dire adieu et leur recommander son fils, leur seigneur désormais ; mais la discussion s'envenime par suite de la violence soudaine de Guillaume. Même alors Garin évite de répondre aux provocations les plus graves : sanctifié par la croix qu'il porte, il se considère comme un instrument de la volonté de Dieu (v. 16472-75). Ainsi s'explique son premier départ (et non fuite), qui n'est qu'un répit du destin. Lorsqu'il comprend que ses assaillants veulent à tout prix l'atteindre, il renvoie les jeunes gens qui l'accompagnent[215], et, dans la solitude de la dernière heure, il se prépare au martyre, en offrant son écu à Dieu, et en prononçant sa dernière prière (v. 16530-7). Prière étonnante, si on la compare à d'autres prières semblables ; d'abord elle est prononcée *avant* le coup mortel ; ensuite, elle est tout entière tournée vers Dieu, puisque le seul regret terrestre de Garin est de mourir avant la croisade. Il se défend cependant après le premier coup puissant que lui a porté Guillaume, mais c'est par un réflexe de combattant, parce qu'il s'est senti touché à mort (l'indication se trouve dans tous les manuscrits entre le vers 16547 et le vers 16548 de *A* :

Et trait l'espee a la mort qu'il senti).

Enfin, pour qu'on ne puisse pas douter qu'il s'agit bien là d'un martyre, une « coda » sanglante et d'un tragi-comique grinçant est ajoutée ; un ultime outrage est en effet infligé au corps du mourant par un amateur de reliques trop pressé. Du récit rapide se dégage, en demi teintes, un portrait savoureux du tortionnaire, à la fois naïf et maniaque, qui croit déjà voir l'éclat du futur reliquaire où il déposera le bras qu'il vient de couper :

En blanc arjent le metera, ce dist. (v. 16572)

C'est d'autre part un obstiné qui, après avoir eu tout le loisir de comprendre et même de regretter la cruauté de son action, n'a garde cependant d'oublier son abominable trophée (v. 16586). Garin est mort, le Lorrain par excellence, le duc « qui mainte peine sofri ».

On voit par l'étude des motifs du REGRET et des PRIÈRES qu'il est impossible de comprendre le sens exact d'éléments pourtant traditionnels et qui paraissent se suffire à eux-mêmes, si on omet de les replacer dans le cours que prend le récit au moment de leur apparition : structure d'ensemble, forme et place des détails sont indissolublement liées. A relire l'œuvre dans sa « verticale » narrative, au lieu de l'étudier dans des « tranches horizontales » de motifs, formules et clichés, on constate aussi que les personnages doivent beaucoup à l'éclairage qui leur est accordé. C'est ainsi qu'Auberi, en s'éveillant à la fin du poème, confirme les éloges qu'il a reçus dès le début. Et ce n'est qu'en prenant la chanson dans son ensemble qu'on peut concevoir la vraie valeur du personnage de Pépin.

---

[215] Aucun autre manuscrit ne donne les vers 16487-92, ni 16515-20 de *A*. On peut lire le texte de *B* à la page 587 de l'édition Vallerie.

On n'aura pas manqué de penser que l'étude du style de *Garin* nous a jusqu'ici livré bien peu de renseignements sur le roi, figure pourtant si importante et si originale. C'est que motifs et clichés ne nous donnent qu'une image floue, ou au moins partielle, de tout personnage qui s'écarte par trop de l'idéal épique. Seuls, quelques possessifs amicaux tels que « nostre empereres », le retour régulier du vocatif « droiz empereres », quelques motifs épars (vaillance dans la bataille, luxe des vêtements et des tentes) font deviner quel espoir on est tenté de placer en Pépin. Mais le roi est avant tout un être qui change, et qu'on sait bientôt ne pas pouvoir retrouver semblable d'une scène à l'autre : pour bien sentir le personnage, il faut pouvoir embrasser d'un coup d'œil sa biographie entière. On sort donc ici des bornes du genre. Cependant le poète, cherchant à échapper au particularisme du chroniqueur, a voulu montrer l'évolution du roi par le retour d'un motif : la BATAILLE A LA COUR [216]. Lorsqu'il lui faut intervenir dans les violentes disputes de ses barons, Pépin révèle tour à tour son inexpérience, sa faiblesse, sa fermeté : mais on le voit vieillir brusquement au lieu de mûrir. Comme si ces éternelles et lassantes querelles avaient mis son caractère à l'épreuve sans parvenir à le tremper, il cède à la facilité et se laisse acheter par Guillaume de Blancafort. Son destin, qui n'est pas fermement dessiné par des clichés, ni clairement souligné par les interventions du jongleur, laisse au lecteur une impression pénible : rien de plus triste qu'un essai manqué d'initiation, et surtout d'une initiation à la grandeur. Le malaise sourd que cause le personnage de Pépin à mesure que le récit se déroule souligne l'unité de la chanson et l'inflexibilité de sa thèse morale. Mais la construction du personnage ne correspond plus à ce qu'on attend du genre épique.

---

[216] V. 2304-44 et continuation jusqu'au vers 2501 (voir surtout les vers 2305, 2316-17, 2343-4) ; vers 6059-6167 (surtout 6082-89 ; pourtant les vers 6083-4 et 6089 n'apparaissent que dans *A*) ; v. 7990-8035 (surtout 8030-35) ; v. 12501-586 (surtout 12539-78) ; v. 13442-457 : ce dernier exemple offre un texte fort mal composé et peu clair ; on y trouve un écho de l'exemple n° 1, les deux arrivées d'Hernaïs d'Orléans (2367-75, 13452-55) étant étrangement parallèles. Il y a là une interpolation probable. Dans *Gerbert*, une scène trop longue et un peu trop pittoresque se déroule du vers 1620 au vers 1908.

CONCLUSION

L'étude de la composition du poème, dans la forme sous laquelle il nous est arrivé, montre que *Garin le Loherain* n'est ni une épopée à rallonges, ni une épopée à tiroirs, malgré son excessive longueur et la monotonie de certains passages. Un prologue (*Hervis*) et une très longue conclusion (à partir de la mort de Bégon) encadrent une biographie des héros ; mais le mouvement général de cet ensemble va en sens inverse de celui qui anime tant d'œuvres de cette période, celles au moins qui puisent largement à une inspiration héroïque : épopées consacrées à la célébration d'un triomphe, le plus souvent spirituel, ou, dans un autre registre, romans qui tendent à une conclusion heureuse. M. R. Bezzola a montré à propos d'*Erec et Enide*[1], que les mieux construits de ces romans menaient le lecteur de « l'aventure subie » à « l'aventure acceptée », et enfin à « l'aventure cherchée ». C'est exactement le contraire qui arrive à Garin et à Bégon : car, si dans leur prime jeunesse, ils se sont lancés avec ardeur dans des campagnes destinées à raffermir et même à étendre l'autorité du roi de France, ils ont bientôt dû participer à des expéditions et à des sièges où il ne s'agissait plus que de punir des affronts reçus : puis ils se sont trouvés entraînés dans les guerres de vengeance, dans la « faide » détestée qui les appauvrit moralement autant que matériellement : c'est surtout Garin qui sent le poids de ces expériences amères, et c'est surtout lui qui s'effraie de sentir se déchaîner en lui des violences inattendues. Plus tard, les fils des héros, dépouillés et isolés, seront réduits à mendier de l'aide partout où cela leur sera possible, pour essayer de reconquérir les fiefs de leurs pères. C'est bien dans ce mouvement général, dans cette courbe descendante, qu'il faut chercher la raison d'un manque de structure apparent à la fin du poème. Cet ensemble amorphe convie l'auditoire, à travers des accidents qui se succèdent par saccades et sans logique, au spectacle d'un lent crépuscule : mort de Bégon, puis mort de Garin, anéantissement presque complet de leur puissance temporelle, sans que tout espoir soit perdu pourtant, grâce à la fidélité de tous ceux qui les ont connus et aimés, comme à l'énergie de leurs descendants.

Un dessein d'ordre moral lie donc entre elles des parties de longueur et d'accent si divers, qu'on peut se demander si à l'origine, deux d'entre elles n'ont pas eu une existence indépendante : la vie et la mort d'Hervis, père de la grande lignée, semblent sortir de souvenirs historiques, plus exactement de l'*Historia Ecclesiae Remensis* de Flodoard[2]. Heriveus,

---

[1] R. Bezzola, *Le sens de l'aventure et de l'amour*, Paris, 1947.

[2] Voir Alexandre Eckhardt, article cité dans la bibliographie, première partie.

fidèle de Charles le Simple serait devenu Hervis, fidèle de Charles Martel, dans un prologue que plusieurs questions de technique mettent à part du reste de la chanson : laisses plus courtes et d'assonance plus variée, art du récit plus sobre et plus haché que dans le reste du poème. Et la « Mort de Bégon », dont l'atmosphère tire tant de force et de beauté d'un parfum de terroir, des ombres et des lumières de forêts d'autrefois, la Pévèle, la Gohelle, le « bois de Lens », a peut-être appartenu à une épopée plus ancienne qui chantait déjà la mort tragique et prématurée du héros, la douleur du « vieux » Fromont, son ancien ennemi, la vengeance qu'en prennent ses parents. Là encore certains détails techniques ne correspondent pas exactement à ce qu'on trouve dans le reste de la chanson. A vrai dire, les indices dont nous venons de parler pourraient sans doute recevoir d'autres interprétations que celle d'une différence d'origine ; les exigences internes du récit ont pu jouer leur rôle, autant que l'activité des très nombreux remanieurs qui ont évidemment cherché à donner quelque homogénéité à l'ensemble du cycle. Nous pouvons cependant sans doute supposer un substrat ancien, où la légende d'Hervis, celle de Bégon et celle de Garin n'étaient pas fondues en un tout logique et organique comme elles le sont dans les manuscrits. Nous pouvons aussi, par le seul examen de la tradition manuscrite, distinguer des niveaux dans l'apport des renouveleurs (ceux par exemple qui ont développé le rôle de Thiébaut du Plasséïs, et ceux qui ne connaissaient pas ce rôle, ou préféraient en affaiblir la résonnance, tels que les renouveleurs responsables du texte de *N* et de *I*). Mais entre ces deux états, et sans que nous puissions préciser davantage, il y a des traces indubitables de l'activité d'une « personnalité littéraire » puissante, celui à qui nous pensons quand nous parlons de l'auteur : ainsi, l'art des correspondances d'abord, puis le goût d'une exposition répétée (en général triple) de motifs qui parcourent l'œuvre entière, enfin un emploi déjà bien développé du procédé de l'entrelacement achèvent de nous persuader que la perspective dans laquelle nous voyons les aventures des frères lorrains est l'œuvre d'un poète unique qui a su fondre en un tout plus harmonieux des noyaux épiques primitivement séparés, puis peu à peu agrégés.

D'autres courants traversent cette conception grandiose : non seulement le courant tragique qui souligne la grandeur dépouillée du destin des héros, mais un courant qu'on ne peut guère qualifier que d'« ironique ». Ferdinand Lot avait bien vu et répété que le « scalde » qui avait donné à la chanson sa ligne significative, avait constamment à l'esprit l'exemple d'autres grandes épopées, de *Girard de Roussillon* en particulier. Mais son talent qui le portait au doute, à la réplique, plutôt qu'à l'imitation l'a amené à renverser la plupart des données que lui offrait la tradition poétique. Qu'il s'agisse de l'emploi des noms propres, des détails de la versification, de l'étonnante exactitude des indications géographiques, cet auteur a fait de *Garin le Loherain* un curieux hommage à rebours au génie des grands créateurs qui l'avaient précédé.

Ce que nous venons de dire pourrait faire naître le soupçon que l'auteur de *Garin* a manqué son épopée, qu'elle ne saurait guère émouvoir si

elle n'est basée que sur le désir d'étonner. Mais considérons encore ici un des traits le plus anciennement remarqués et étudiés du style de notre poète, l'exactitude des itinéraires, et, plus généralement, de toutes les indications de lieu. Ce trait s'oppose au vague et à la fantaisie de la plupart des chansons de geste, vague et fantaisie non seulement admis, mais sans doute voulus ; ainsi, M. Paul Zumthor a pu écrire : « ... exotismes et archaïsmes du style épique... leur ensemble témoigne d'une tendance de l'épopée à provoquer une sorte de dépaysement lexical » [3]. Ce « dépaysement lexical » disparaissait donc de *Garin* pour être remplacé par une abondance insolite de précisions géographiques, ce qui pouvait déconcerter le public. Mais un nouveau livre, un nouveau talent mettent fréquemment leur auditoire mal à l'aise au premier contact, avant de l'entraîner dans un élan d'enthousiasme devant la création réussie et vivante. Que pouvaient penser les auditeurs du XII[e] siècle, lorsque la chanson les mettait en présence de traîtres qui s'appelaient Guillaume, et de héros qui s'appelaient Hernaïs d'Orléans ou Charles Martel ? La première surprise passée, ils pouvaient cependant goûter de tels changements, puisqu'ils se trouvaient sur le terrain solide de la forme familière qu'adoptait la récitation, avec ses anticipations, ses interventions de jongleur, ses formules qui aidaient à comprendre et à révérer les héros. Quelle impression de nouveauté agréable et légèrement insolente ne devait pas alors produire le style d'un auteur qui se faisait gloire de son réalisme dans l'évocation des lieux où se déroulait le drame : ce poète n'était-il pas sûr ainsi d'attirer l'attention sur ce qu'il avait à dire, d'autant plus que, comme nous l'avons montré dans la deuxième et la troisième parties de notre étude, il révélait une connaissance profonde du métier épique ? Il a donc su concilier les exigences de son esprit original (tenté par des expériences parfois excessives) et les vertus de son récit, qui présentait des héros admirables dans un cadre d'une vérité saisissante.

Que pouvait aussi penser le public à l'audition des immenses laisses en *-i* qui se succédaient sans répit, avec de très rares coupures ? Là encore le jeu du trouvère consistait à se faire pardonner son audace en faveur de l'étrange unité de ton qu'apportait finalement au poème ce son maigre et pur, dont la transparence ne cachait rien et ne masquait aucun défaut, et qui, d'autre part, était tout naturellement nourri et renouvelé par l'abondance des noms terminés en *-i*, noms de héros, de leurs châteaux, de leurs villes et places fortes, de leurs fidèles et de leurs serviteurs, des saints qu'ils invoquaient dans un moment d'angoisse, de colère ou de joie. A ces vocables s'en joignent d'autres, verbes, noms ou adjectifs qui apparaissent fréquemment dans le vocabulaire de la société féodale, et dont la dernière voyelle accentuée est également *-i*. L'autre voyelle la plus fréquemment utilisée est *-é*, dont le timbre est très proche de celui de *-i*, fermé et sans éclat ; ce double choix contribue

[3] P. Zumthor, *Langue et technique poétiques à l'époque romane (XI[e]-XIII[e])*, 1963, p. 77.

à l'impression de camaïeu que laisse la lecture (à plus forte raison l'audition) de *Garin le Loherain* : il manque à ce texte les tons tranchés, variés, du beau bariolage qu'offrent d'autres gestes. Les sonorités riches et fortes du *-a* et du *-o* apparaissent bien parfois, dans des laisses plus courtes, laisses « tampon » (LIII), laisses « point d'orgue » (XVIII), soumises plus que d'autres à l'activité des rimeurs (voir les tables de l'édition de Miss J. Vallerie, p. 104-109). Elles se trouvent de préférence aux moments où le rythme du récit change, et c'est pourquoi nous ne pouvons nous prononcer avec certitude sur le sens qu'il faut donner à leur plus grande abondance dans le prologue, et dans l'épisode de la mort de Bégon ; dans ces passages, l'art de la laisse est de facture plus traditionnelle, de rythme plus nerveux, de variété plus grande, mais il s'agit aussi des hauts moments de l'invention poétique, et il serait injuste de refuser à l'auteur principal quelque reconnaissance pour leur qualité, n'aurait-il eu que le bon goût de respecter la brièveté de l'original.

Nous devons noter ici combien la tradition manuscrite de *Garin le Loherain* rend difficile la tâche de qui espère atteindre des conclusions assurées : c'est une tradition des plus compliquées pour avoir été soumise à de nombreuses révisions cycliques, où les remanieurs ont cherché à harmoniser le plus complètement possible les données des différentes parties du poème ; n'oublions pas leur souci d'adapter le ton de leur révision au goût du public auquel ils voulaient plaire : pour les uns, c'est la précision géographique qui compte le plus (*F*, *S*, *D*) ; un autre ajoute à un texte d'inspiration éminemment laïque une forte teinture cléricale (*N*) ; un autre (*I*), ne se soucie pas d'atténuer les disparates qui existent entre les diverses portions de manuscrits différents auxquels il a puisé pour composer son récit, sorte d'anthologie, de « morceaux choisis » de la tradition. Un autre enfin fait tout pour donner à son texte un coloris courtois et romanesque. Ce dernier manuscrit est *A* qui occupe une place de premier plan dans notre étude, puisque c'est celui que nous présente l'édition moderne la plus accessible, celle de Miss Vallerie. Mais c'est aussi le plus audacieux de tous ces remanieurs partiels. Nous avons dit dans quel sens le renouveleur avait travaillé, retranchant fréquemment ce qui lui déplaisait, pour ajouter ce qui lui paraissait mieux convenir à l'idée qu'il se faisait des personnages ; il s'agit d'un exemple précieux, qui nous permet de saisir sur le vif jusqu'où pouvait aller l'audace intelligente, sinon toujours heureuse, d'un de ces remanieurs. De toute façon, ce manuscrit donne une idée bien imparfaite de la véritable saveur du texte de la chanson.

On peut donc souhaiter l'établissement d'un texte se rapprochant davantage de celui de la Vulgate. Des tables de noms de personnes et de lieux avec toutes leurs variantes seraient également d'un grand secours pour une étude approfondie de la genèse de notre poème, et de ses rapports avec d'autres œuvres épiques. Une édition critique, ou, à défaut, l'édition d'un témoin pour chaque groupe de manuscrits, faciliterait aussi l'examen détaillé des ressources qu'offre l'arsenal des motifs et des formules.

Un premier dépouillement révèle une grande richesse de motifs traditionnels. La vitalité des motifs attestés à l'époque ancienne reste très grande, et comme leur style est parfaitement adapté à la marche de l'épopée, le poète de *Garin le Loherain* ne s'est pas privé de prendre ces vénérables structures comme modèle et d'en créer de nouvelles qui pussent refléter des réalités contemporaines.

Dans notre étude, nous avons parfois éprouvé quelque difficulté à distinguer la ligne entre fait de langue et fait poétique, tant il est souvent malaisé de décider à quel moment commence la stylisation. Le problème se pose déjà sur le plan des figures de style. Nous citerons à nouveau M. P. Zumthor : « Mais, quant à leur extension, les procédés figuratifs tiennent à la langue même ; ils existent à la fois sur le plan étroit de la technique scolaire d'imitation latine, et sur le plan universel des artifices inhérents au langage humain » [4]. Cependant, si on observe attentivement la façon dont le trouvère utilise ces éléments, on peut déterminer les pôles de son invention ou de sa soumission aux lois du genre : la liste établie par M. Rychner reste exacte et à peu près complète [5]. Mais quand nous arrivons au niveau du cliché, plus court, moins saisissable, la question de l'identification se pose à nouveau : « en d'autres termes, dans la poésie « romane », *topi*, clichés, mots-clés ou mots thèmes, mots formulaires ou de quelque manière qu'on les désigne, tiennent leur valeur évocatrice moins d'eux-mêmes que des ensembles structurés auxquels ils appartiennent... » [6]. Ainsi peut-on résoudre la contradiction qui s'élève à l'occasion de tout relevé de clichés, tel celui que nous avons donné dans le lexique placé en appendice à notre étude. Certaines expressions se désignent d'elles-mêmes par leur retour régulier, ou par leur structure consacrée et archaïque, ou par ces deux caractères à la fois. Mais d'autres n'apparaissent qu'en petit nombre et laissent pourtant l'impression la plus vive : c'est le cas dans notre lexique de presque tous les clichés dont nous n'avons relevé que deux ou trois exemples ; certains ont une allure de proverbe (« Qui son nez coupe, il déserte son vis »), d'autres ont un rythme qui les rend inoubliables.

Les éléments que nous avons étudiés se répartissent assez bien en trois grandes catégories ; les premiers sont des artifices professionnels qui sont pour le chanteur de geste ce que sont pour le musicien les indications d'instrumentation ou de tempo : ils permettent de donner une exécution plus convaincante et plus fidèle de l'œuvre ; les seconds sont des procédés figuratifs (tels que la litote, l'hyperbole, les comparaisons) ou des clichés ; les derniers sont les motifs, cette mosaïque de clichés que le trouvère et le jongleur peuvent réarranger à leur guise. L'originalité de notre auteur se révèle dans la façon dont il a ciselé, buriné ces éléments, ajoutant parfois des détails de son cru, mais faisant surtout preuve d'une tendance à raccourcir, à retrancher. La tradition manuscrite est ici d'une surprenante cohésion : il

---

[4] P. Zumthor, *ouvr. cité*, p. 112.
[5] J. Rychner, *ouvr. cité*, pp. 128-129.
[6] P. Zumthor, *ouvr. cité*, p. 120.

est bien rare en effet de voir un copiste ou même un remanieur oublier ou bousculer un hémistiche, une hyperbole, un motif.

Certains cependant modifient sournoisement ceux de ces éléments qui peuvent concourir au portrait d'un personnage. Le remanieur de *A* est passé maître dans cet art, on s'en souvient. Mais dans ce cas la variante reste sans force, elle n'a pas l'importance vitale que lui attribuent, souvent à bon droit, les partisans de la doctrine du néo-traditionalisme. C'est que, si l'étude des formules et des clichés nous aide à pénétrer assez avant dans la connaissance de la plupart des personnages, il nous faut bien pourtant constater que les secrets de la création du héros épique échappent le plus souvent à ce genre d'étude formelle. C'est pourtant dans ce domaine que se déploie le plus brillamment le talent du poète. Ces personnages ont préexisté au texte de la chanson que nous lisons actuellement, mais celui qui leur a donné leur vraie place et leur juste profondeur est celui qui a uni des états épiques plus anciens par une idée morale austère et exaltante à la fois pour une élite, et par un style de qualité très personnelle, où se mêlent ironie, force et éclairs de poésie.

Une servitude particulière pèse sur le genre épique, et fait qu'on ne peut jamais attribuer tous les mérites d'une belle œuvre à un auteur unique : et, dans le cas de *Garin le Loherain*, quelles que soient la vigueur et la qualité du talent de Jehan de Flagy (si c'est bien là le nom de l'inconnu qui a donné au poème sa ligne la plus juste), on ne saurait oublier en sa faveur tous ceux qui l'ont précédé, ni tous ceux qui l'ont suivi : que de tâtonnement, de réussites et d'échecs, de détails prenants ou ridicules, de vers majestueux ou musicaux on trouve épars dans les manuscrits, tentatives qu'on doit bien souvent attribuer à des copistes. Nous allons en donner une preuve qui sera la dernière de nos remarques sur le style épique dans *Garin le Loherain* en étudiant pour terminer les variantes du plus beau vers de la chanson :

LI CUERS D'UN HOME VAUT TOUT L'OR D'UN PAÏS

vers qui est lui-même au cœur de l'œuvre comme une magnifique justification.

Que lisons-nous dans les manuscrits ? dans *A* (v. 10173), *B* (26e), *C* (57d), *J* (76b), *M* (75d), *N* (85d), *O* (55d), nous lisons un vers plus sec, dont la fin a un rythme sautillant qui manque de majesté :

LI CUERS D'UN HOME VAUT TRESTOT UN PAÏS

On remarquera que ces sept manuscrits représentent tous les groupes : le groupe « ancien » au complet (*A B C O*), un bon manuscrit du groupe « lorrain » (*M*) ; le très riche et très curieux manuscrit *N*, le plus complet de tous avec ses quatre branches, qui participe de leçons variées ; enfin *J* qui nous donne généralement un reflet de la version exacte et mesurée que représentent *D* et *F*. Mais ce dernier nous donne ici :

LI CUERS D'UN HOME VAUT TOUT L'OR QUE DIEU FIST

qui est aussi la leçon de *S* (49a), manuscrit du XIV^e^ siècle, mais qui suit très souvent une tradition excellente et ancienne. Malheureusement, une lacune de *I* nous prive ici d'un moyen de contrôle précieux. Enfin, par le caprice du sort, de l'oreille d'un copiste, ou de son attitude (timorée ? hardie ?) en face de son modèle, six manuscrits de diverses familles nous livrent le beau vers dans tout son éclat :

LI CUERS D'UN HOME VAUT TOT L'OR D'UN PAÏS

Mais comment justifier le hasard heureux qui réunit sur une si belle leçon des témoins aussi divers que *E* (164a), *P* (86a), *X* (1a), tous trois du groupe lorrain, mais que contredisent en l'occurence *M* et *F* (qui se rapproche souvent de cette leçon) ; *Q* (59a) qui suit si souvent *N* ou *A* ; *V* (67d) qui combine les traditions de *A* et de *S* principalement ; ou *G* (76c), dû au plus nonchalant et au plus étourdi des copistes ; ou enfin *D* (55d), excellent manuscrit, mais loin d'être infaillible et qui contredit ici celui qui est si souvent son frère jumeau, *F* ? Nous ne pouvons que les bénir de nous avoir livré une si heureuse contamination des deux autres leçons, leçons imparfaites en regard de cette plénitude :

LI CUERS D'UN HOME VAUT TOT L'OR D'UN PAÏS

Vers où tous les mots pèsent, et sont pesés, par le verbe « valoir », en qui se confondent les échos de toute une mystique, de toute une morale, de toute une poétique : de part et d'autre de ce fléau, l'intuition du poète a placé d'un côté le poids des richesses qui brillent, et de la terre qu'on aime jalousement, double appel auquel une âme médiévale ne saurait résister longuement, si de l'autre côté ne pesaient de toute leur immensité, pour emporter enfin la balance, la tendresse, la fidélité, le courage, la personne humaine. Leçon inattendue, si on n'a pas compris le sens profond du poème, si on s'est laissé décourager par la réalité de ce monde si dur : mais toute l'œuvre proclame que la condition de l'homme ne vaut que par ce don immatériel, une amitié, ou, comme on dit de préférence au Moyen-Age, un « amour ».

FIN

APPENDICES

APPENDICE I

EXTRAITS DES MANUSCRITS

se rapportant à des passages où le texte de *A* présente une lacune ou offre un texte remanié et très différent de celui de la Vulgate.

I. Conclusion d'*Hervis* et début de *Garin* (voir page 45 et page 169. Cf. *A*, v. 1011-1018). Texte de *F* (fol. 7a) avec les variantes significatives de *B* (3e), *C* (7b), *E* (97a), *G* (8a), *M* (10a), *P* (9a), *S* (3c) et *V* (7d).

A Chaalons qui en Chapaigne sist,
(*B* : *Espagne*)
A l'evesque vienent, qui fu frere Hervi.
(*B, C* : *Vont a l'evesque qui fu frere Hervi*
B : *le vesque qui ert frere Hervi*
E : *qui molt l'avoit cheri*
M : *qui estoit lor amis*)
Hautement a les enfanz recoilli,
Avec lui furent bien .vii. anz et demi.
(*F* : *De son frere fet duel qui est ocis*)
Anseis tient Mes qu'il ne volt guerpir.

Nouvelle laisse :

*Le*rom del roi, diromes de Henri :
(*B* : *Auquentin, C* : *Anquetin*)
(*E* : *Thierri, P* : *Hervi*)
Les enfanz garde que il velt porveir,
Tant que grant furent, Deu merci !
Plus beaz n'en ot en .lx. pais.
Ce fu a Pentecoste, une feste joi (= *B, C, P, V*)
(*M* : *joie*)
(*G* : *jois*)

Note : — Texte de *S* pour les vers 1-3 :

Dusc'a Chalons ne prissent onques fin ;
La les retint li evesques Henris.
Il est lor oncles et assez bien lor fist.

— Variantes du vers 8 (*B, C, E, M, P*) :

Et tant qu'il furent parcreü et tehi.

II. Distinction des deux Guillaume (de Monclin et le « marchis » ; voir page 210).

1° — Variantes du vers 1564 de *A* :

a) « Moi et Fromons, Guillaumes de Monclin... »

dans *B* (5b), *E* (101a), *G* (11d), *M* (14a), *O* (5b), *P* (13a), *V* (11b).

b) « Moi et Fromons, Guillaume le marchis... »

dans *C* (9b), *F* (10b).

c) « Je et Guillaumes et li cuens Fromondins... »

dans *N* (v. 2236, f. 51d) et *S* (5d).

2° — Variantes du vers 1604 de *A* :

La nuit gaita Guillaume de Monclin...

dans *B* (5b), *C* (9c), *G* (12a), *M* (14c), *O* (5c), *P* (13c).

La nuit gaita Guillaume li marchis...

dans *F* (10c), *N* (v. 2276, 51d), *S* (6a), *V* (11c).

3° — Au vers 2157 de *A*, on trouve : « Guillaumes li marchis » dans *C* (12b), *D* (1b), *F* (13b), *G* (15c), *M* (18a), *N* (v. 2710, 53a), *O* (8b), *S* (8b), *V* (14d) ; mais *P* (17a) donne : « de Monclin », comme *J* (17b) et *Q* (9d).

III. Liste des chevaliers envoyés en reconnaissance par Garin et Fromont, ou par Garin seul. Cf. *A*, v. 1669-76 ; voir page 169.

a) Véritable dialogue :

1° — Texte de *F* (11a) avec les variantes significatives de *O* (5d) et *V* (12a).

Respont Fromons « Tot a votre plessir ;
Je i envoi Haimon que je voi ci,
(*O* : *De moie part ira Haim li hardis*)
Hardoin et Bochart et Bernart de Nessil. »
— « Et je », fet-il, « mon frere de Belin,
(*O* : *Et g'i envoie Begon », ce dit Garin,*]
(*V* : *Et dist Garins : « Certes bien avez dit,*
Et g'i renvoi mon frere de Belin)
Dou li veneres et son frere Hervi,
(*O* : *Hervi li preus et son frere autresi*)
(*V* : *Le veneor et son frere Hervil*)
Après mon oncle des Moz d'Ausai Tieri... »
(*V* : *Tieri de Saint-Quentin*).

2° — Texte de *N* avec les variantes significatives de *S* (6b)[1] :

Et dist Fromons : « Compainz, et je l'otri.
Por moi i voit Haimes qui est iqui,
Bernart, Bouchars et li quens Harduins. »
(*S* : *Bocars li preus et li cuens Harduins*)
— « Et si envoi », ce dist li dus Garins,
« Begon mon frere, le signor de Belin,
Le veneor et son frere Helvi,
Et mon chier oncle des Mons d'Ausai Thieri... »

b) Dans d'autres manuscrits, il y a doute sur l'identité des interlocuteurs, et on pourrait (mais c'est moins probable) penser qu'il n'y a pas de véritable dialogue. On peut donc ponctuer le texte de deux manières (nous indiquons par un astérisque la ponctuation du texte interprété comme un discours du seul Garin). Texte de *C* (10a) avec les variantes significatives de *G* (12c), *J* (13d), *M* (15a) :[2]

Et dit Fromont : « Tot a vostre plessir : (* plessir. »)
(*-«) Je i envoi Aimon que je voi ci,
(*J* : *Anvoions i*)
(*m* : *J'i envoirai*)
Et Hardouin et Bernart de Nessil » (* Nessil.)
(*G* : *Baudouin*)
« — Et si envoi mon frere de Belin,
Le veneor, et son frere Hervi
(*B* : *et son frare Tieri*)
(*M, J* : *et son frere Thieri*)
Et mon cher oncle del Mont d'Aucai Thierri... »
(*G* : *frere*) (*J* : *du mont de Saint Thierri*)
(manque dans *B, M* et *P*)

c) Fromont désigne lui-même tous les éclaireurs ; *P* (14a) :

Et dit Fromont : « Tout a votre plaisir :
Je i envoi Haimon que je voi ci,
Et Hardouin et Bernart de Noisil
Et ci i voit dus Beges de Belin,
Le veneor et son frere Thieri,
Qui lor covine sauront, n'en iert menti. »
Respont Garins : « Molt par avez bien dit... »

IV. Attitude de Fromont après la bataille de Val Parfonde. Texte de *S* (7b-c) avec quelques variantes de *B* (6a), *C* (11b), *E* (104a), *F* (12b-c),

---

[1] Dans *Q* (7c), il y a dialogue, mais le copiste a commis une erreur en présentant ainsi la réponse de Garin : « Et je, mon frere », dist li dus de Belin... »

[2] Dans *B* (5c), Garin semble bien désigner lui-même tous les éclaireurs : « Et dist Fromont : « Tot a vostre plaisir. » / — « Je i envoie Haimon que je voi ci / Et Harduin et Bernart de Naisil. / Et si envoie mon frere de Belin / Le veneor et son fare Tieri... »

G (14c), *J* (16a), *M* (16d), *N* (v. 2529, fol. 52c), *O* (7b), *P* (15d), *Q* (8d-9a), *V* (13d). Cf. *A*, v. 1974-1991. Voir p. 55.

« Ne t'esmayer », dist Bernars, « bias amis,
(manque dans *F*) Vien apres moi coiement et seri ». (= *N*)
(*E, M, P* : *Il li a dit : « Biax oncles, bien as dit »*).
(*V* : *Respont Fromons : « Oncles, bien avez dit »*).
(manque partout sauf dans *F, N, S*) En .j. val sont et atorné et mis. (= *N*)
(*F* : *Atant s'arestent entre .ii. valx seriz*)
Begues s'en va, del estor est partis.
(*N* : *Garins*)
L'encaut remaint, li estour sunt fali. (= *N* et *Q*)
C : *ne ferront plus iqui.*
F : *ne firent plus ici.*
E : *si se tornent d'anqui*
V : *au retor se sont mis*)
(*B* : *Il et li sien qui l'estor ont fourni*)
(manque dans *B*) Son elme osta Begues li palasins
(*C, E* : *Lor hiaumes ostent et lor gent autresi*).
(*V* : *por .i. poi rafreschir*)
Bernart encontre : Diex ! quel proece a chi ! (= *N* et *Q*)
(*GBEFGMP*) : *Bernart les voit li sires de Naisil,*
(*O*) : (*E*)*s turs se fierent, dex ! quel poeste ot ci !*
Que homes mors sont alé envaïr)
Et Fromondin et le conte Alori,
Et de Bourdelle Haymon le palasin.
(7c) Beghes regarde, vit les elmes luisir :
(*C*) : *Dant Bueges garde...*
Dus Begues garde... (Note, *G* commence une nouvelle laisse.)
(*E* et *M*) : *Begons esgarde...*
Garin apiele, et Foucart et Seghin :
« Foi ke vous doi, je croi li Sarrazin
Sont retourné, j'oi el val grant hutin... »[3]

V. Signe de coupure entre la première et la deuxième parties de la chanson, laisses XLII et XLIII (début) de *A*. Voir page 46.

a) Variantes du vers 2310 :

A et *B* (6e) : *Jus* ou palais de .ii. molt haus barons...
D (2c), *F* (14b), *G* (16d), *I* (3a), *N* (53d), *V* (15) : *Sus* el pales des .ii. plus halz barons...

---

[3] Dans les autres manuscrits, l'exclamation « Dex ! » suit toujours le nom d'Aimon de Bordeaux, de la façon suivante :

B, C, G, J, M, P : *Haim de Bordelle : « Dex ! quel proece a chi ! »*
E, F : *Et Haimes dit : « Dex ! quel proece a ci ! »*

C (13b), *J* (18b),
O (9b) : *Par* le palais des .ii. plus hauts barons...
S (9a) : *Ens* el palais des .ii. plus hauts barons...
E (106b) :
et *M* (19b) : *Par* les parolles des deus plus haus barons...[4]

b) Variantes du vers 2317 :

B, C, D, F, G, I,
J, M, O, P, V : *S*us o pales commencent a tancier
E, N, S : *E*nz el pales...

c) Texte de *D* donnant les menaces de Garin ; textes semblables dans tous les autres manuscrits sauf *A* ; sur les variantes, voir les remarques de la page 58 :

« Sire Fromons », dist Garins, « par mon chief,
Bien avez fet qui m'avez acointié :
De traïson ne vos puis blastangier :
Galain votre aive en avez fors lignié !
Qui son ayol ocist en .i. mostier,
Et son lige segnor copa le chief,
Et son cosin fist en .i. sac noier,
Dont vos tenez et la terre et le fié,
Et l'eritaje a tort et a pechié :
Saissons tolistes a Naimon Berangier,
Mes cosins est, je le voil chalongier.
Par cel segnor que croient chevalier,
Se vos i truis et au desus en vieng,
Copere vos a m'espee le chief,
Ne vos garra tot li ors de soz ciel,
Qu'ainsi doit l'en traïtor chatier
Qu'a tort honist son seignor droiturier. »

VI. Dialogue entre Huon de Cambrai et Isoré de Boulogne sur le champ de bataille (se place après le vers 3045 de *A* ; voir page 61).

(Texte de *D* (9a), avec les variantes les plus importantes de *B* (9a), *C* (18b), *F* (19b), *G* (23a), *J* (24d), *M* (25d), *O* (14a), *P* (24d), *S* (12d), *V* (22a). La scène figure également dans *E* (112d) et *Q* (15b-c), mais nous n'avons pas relevé les variantes de ces manuscrits ; il y a une lacune

---

[4] Remarque : Paulin Paris a imprimé dans son édition (t. I, p. 129) : « Par la parole des .ii. plus hauts barons. » On peut voir par les variantes du vers 2310 (ci-dessus) que c'est là une leçon rare, propre à deux manuscrits du groupe lorrain ; mais elle est plus claire que la leçon des autres manuscrits. Cependant P. Paris risque d'égarer le lecteur sur la provenance de ces leçons par l'illustration qui ouvre le volume, où il a fait reproduire par un dessinateur le *P* historié qui commence cette laisse dans *C* (13b), tout en l'accompagnant d'une légende également dessinée, qui reproduit le texte de *E* ! Même sorte d'infidélité pour la lettre *V* qui commence la chanson ; bien que le dessin et la composition en soient également empruntés à *C* (1a), on y lit le texte d'autres manuscrits : « si com li Wandre ».

dans *I* (de *A* 2686 à *A* 3054, entre les folios 4d et 5a). La scène manque complètement dans *A* et *N* (f. 55e).

Ez Isore de Boloigne le gris,
Sor .i. destrier corant, qui molt tost vint.
Hues le voit, pas ne li abeli,
Bien le conut, maintenant li a dit :
« Avoi, biau sire, ferez le vos ensi ?
Foi que doi Deu, ne l'ai pas desservi.
Ja soliez vos dire que vos m'amiez si,
Plus que nul home ! Mes or i ai failli.
Mestier vos oi quant trestuit votre ami
Faillirent vos, et je vos garanti :
J'alai a vos a .iii. .m. fervestis, = *J*
(*C* : *.iii. c.*)
(*F* : *.ii. .m.*)
Et a .v. .m. sergenz amenevis
(*C* : *.v. .m. serjanz menai de molt grant pris*
(*F* : *.v. .m. serjanz qui furent de haut pris*)
(*J lin*)
Par moi fu il en l'estor desconfiz,
Puis ne m'ama, ne ne fu mes amis.
Je fui o vos .i. mois et .i. demi,
Ge n'oi del votre vaillant .i. angevin.
Ce sont li gré que tu m'en ranz ici ?
Ma terre essilles, et arz tot mon païs !
Bien le doi fere, de ta jent ies partis
(*C, F, J, O* : *de tex gens*)
Nature reverture, maintes foiz l'a an dit. [5]
(*F* : *Nature raverture*)
(*B, G* : *Nature vaint*)
(*P* : *Nature tant*)
(*C, O* : *Nature passe*)
(*S* : *Nature pert*)
(*J, M* : *Nature rent*)
(*V* : *Nature doit*)
Mes foi que doi a trestot mes amis,
S'a halte cort vos puis james veïr,
De traïson vos i seroiz repris. »
— « Droit en avez », dit Isorez le gris,
« Ce vos a li Flamans porchacié et porquis.
Avoc mon oncle ving ici, biax amis,
S'enseigne port, sa jent ai a tenir ;
Si en ai molt encontre vos mespris.
Tant com soie en ta terre, ce te plevis,
Ne portere mes armes, biax amis ».
Son escuier apele, son escu li tendi,
Arriere en vet et ses jenz autresi.

---

[5] Ce proverbe figure également dans un recueil médiéval de proverbes : voir les *Proverbes français*, éd. J. Morawski, *Classiques français du Moyen Age*, n° 47, 1925. Le proverbe est le n° 1329 de ce recueil.

VII. Disposition des laisses dans les manuscrits autres que *A* pour les vers 3172-3182. Texte de *D* (10b) ; voir p. 90 :

Grand fu li oz qui entor Cambrai sist,
Et chascun jor enforce li charroiz qui i vinst,
Qui en l'ost maine et le pain et le vin,
Et la vitaille et le vair et le gris.
Sovent lor fait Hues de Cambresis, (sic)
Bien .iiii. foy la nuit o .v. o .vi..
Et dist li .i. : « Felonesse ost a ci !
Que cist vaxax ne nos lesse dormir :
Molt set de guerre, deables li aprist. »

La laisse suivante commence par une initiale enluminée

Ce fu a feste du baron Saint Martin,
Que l'en dit le boillant, qu'il fet sec et seri.
Li os fu granz qui entor Cambrai sist...

VIII. Variantes des vers 3455-56 : voici le texte de *D* (12c-d) :

« Ce est merveille », ce li a dit Hervis,
« Quant la mesenje a le grant cisne pris. »

Au premier vers, Hervis est le « vilains Hervis » dans *F* (22a), *N* (56, v. 3908), *S* (15a) ; li « dus Hervis » dans *B* (10a), *E* (116a), *M* (28 bis a), *P* (28a).

Au second vers, le « grant cisne » est pris par « li ratiers » (*P*), « le cisnos » (*N*), « le rautiers » (*M* 28 bis a), « li tratiers » (*E*), « li rastiax » (*F, G, V*), « li roitiaux » (*S*). Voici encore les pis-allers des manuscrits embarrassés par la leçon de leur modèle :

I (6d) Quant li roial ai le grant siege pris.
O (16d) Quant de Bourguoigne se velt Bernart saisir.

Enfin, le vers manque totalement dans *C* (21a-b).

On constate combien *A, C, O* d'une part (déformation ou absence du second vers), *B, E, M, P* de l'autre (« li dus Hervis ») sont ici étroitement groupés.

IX. Comparaison des différentes leçons des vers 3699-3701 ; nous donnons d'abord le texte de l'édition de Paulin Paris, pour montrer à quel point ce texte est composite ; voir p. 111 :

Et il laisserent le chastel de Vergi.
En .j. val entrent qui fu grans et antis,
A .IV. lieues de Dijon, la fort cit.

B (10b) Ainc n'aresterent jusc'a Saint Valentin,
A .iii. liues de Dijon, ce m'est vis.

C (23a) Encostre passent del chastel de Vergi,
A .iii. liues de Dijon, ce m'est vis.

D (15a) A destre lessent le chastel de Vergi,
Dedanz Suison, .i. grant val, se sont mis,
A .iii. luietes de Dijon, ce m'est vis.

E (118b) Et il laisserent le chastel de Biaugi,
Desous Sissons, en .j. vaucel antif,
A .ii. leuetes de Dijon, se m'est vis.

F (23c) A senestre lessierent le chastel de Vergi ;
En Suson entrent, en .i. val grant antif,
A .ii. leuetes de Dijon, ce m'est vis.

G (28d) Et costoierent le chastel de Vergi,
Dedens Susam, .i. grant val se sont mis,
A .iiii. liues de Dijon, ce m'est vis.

I (8b) Il ont laissié le chestel de Vergi,
Dedenz Suison, en .i. grant val antiz,
A .iiii. liues de Dijon, ce m'est vis.

M (30b) Et il laissierent le chastel de Vergi,
Dedens Sissons, en .i. vaucel antif,
A .iii. liues petites de Dijon, ce m'est vis.

N (57f, v. 4214-7) A senestre outre le chastel de Vergi,
En .i. val entrent, qui fu granz et antis,
A .iiii. liues de Dijon, ce m'est vis.

O (18a) A .iiii. liues de Dijon, ce m'est vis,
En est venus Begues et Auberis.

P (30*b*) Et il laisserent le chastel de Vergi,
Desoz Sissons, en .i. vaucel antif,
A .iii. leuetes de Dijons, la fort cit.

Q (19d, 20a) A destre laissent le chastel de Vergi,
Dedens Suson, en .i. grant val soutif,
A .iii. liues de Dijon, ce m'est vis.

S (16c) A senestre laissent le castiel de Vergis,
En Suron entrent, .j. val grant et anti,
A .iiii. liues de Digon, ce m'est vis.

V (26c) A destre laissent le chastel de Vergi,
Dedans Susson, en .i. grand val antif,
A .iii. liuetes de Dijon, ce m'est vis.

X. Le couplet de Fauconnet, textes de *N* et *V* ; voir p. 172 :

N (fol. 60a, v. 4855-58) « Se je tenoie l'un pié en Paradis,
Et l'autre fust el chastel de Naisil,
Si retrairoie celui de Paradis,
Et le metroie arier dedenz Naisil. »

V (30d) « Certes se ge tenoie l'un pié en paradis,
Et l'autre pié tenisse el chastel de Naisil,
Si retrairoie le pié de Paradis,
Et enteroie pres el chastel de Naisil,
Environ moi prendroie asses de mes amis. »

XI. Colère de Pépin, réponse insolente de Bégon, dans un épisode qui devrait figurer après le vers 4565 de *A*. Texte de *C* ; voir p. 62 :

(28d) Li rois le set, a poi n'enrage vis ;
Garin manda et li vasaus i vint ;
Quant il le voit, molt fierement li dist :
« Malement vet, dant Loheranc », fet-il,
« Quant votre frere ne m'i dagne servir.
Por vos vin ge en poine et en martir,
Et en grant guerre sui embatuz et mis.
Mais par Seint Jasques que quierent pelerin,
Je m'en irai, si li bers ne vient ci !
Dist li dus : « Sire, por amor dex, merci !
De mon chier frere ai ge novele oï ;
Par dela est desus ses enemis,
Pris a Bernart a Nessil, est ses fuiz,
Devant Verdun lor a le siege mis. »
Ce dit le rois : « Si le festes venir. »
Et dit Garin : « Sire, vostre plessir. »
Lestres fet fere, si manda le marchis,
Qu'il viegne a lui au siege a Saint Quentin.
Et li serjant qui la parole oï,
En est monte sor .i. cheval de pris.
Einz ne fina, jusqu'a Verdun en vint,
Passe Dant Pierre, qui en Tarnoie sist,
Trueve le duc qui venoit de Nessil.
Il le salue si tost com il le vit.
Il li demande : « Dont vien tu, biax amis ?
— A non Dex, sire, ge vien de Saint Quentin,
Tenez ces letres qu'envoie vos Pepin. »
Et cil les prent, son chapelain a dit :
(29a) « Gardez qu'il a es lestres, biax amis. »
Et cil fu sages, de chief en chief les lit,
Vit la merveille, si la raconte et dit,
Si com li rois est iluec entrepris.
Ot le duc Bueges, au messagier a dit :
« Et que fet donc le mien frere Garin,
Girart del Liege, et l'Alemant Orri,
Et li barnages l'enperere Pepin
Quant ceux de la ne puevent asouïr ?
Ge irai la, se il vienent iqui.
Se ne li rant son mortel anemi,
Li rois me face toz les menbres tolir !
Si m'eït Dex, ne me movrai de ci,
Que que me viegne, ne que doie avenir,
Einçois aurai ceste cite conquis :
Ja voi tu bien que li mur sont croisi ;
Il ne la puent mes longuement tenir.
Mon segnor distes por Dex ne li poist il,
G'irai a lui, quant l'aurai asouï. »
Et li mesages s'est de lui departiz.
Bueges li done un bon cheval de pris,
Qui vaut .X. .M. de deniers parisis.

Einz ne fina, si vint a Saint Quentin.
Li rois conta tout ce qu'il ot oï ;
Molt en i a de ceus qui s'en sont ris !
Mes l'emperere ne se pot esbaudir,
Einz en jura la chasse Saint Denis ;
Par mautalant en apela Garin :
« Bueges li cuens me prise molt petit,
Quant ne me vient anorer et servir.
Je m'en irai, se li bers ne vient ci.
Je ne gart l'eure que il m'aient ocis. »
— « Non feroiz, sire », ce respondi Garin,
« Voz seriez vergondez et honiz ».
Un messagier renvoient au marchis,
Quant il i vint, si fut la cite pris.
Si li conta le mesage Pepin.
« Amis », dist Bueges, « ge irai le matin ».
Doon apele : « Fe ma gent establir,
Et mon charroi et trouser et garnir. »

Note : Après le vers 22, *F* (29a) ajoute :

Chaude Fontaine en Argone se mist.

On peut trouver la scène dans *B* (13a-b), *C*, *F*, *G* (35d, 36a-b), *I* (12b), *M* (37a-b-c), *P* (37a), *V* (32b-c).

XII. Récit de Foucaut, déguisé en pélerin pour pénétrer auprès de Pépin ; dans *A* (5062 et vers suivants), il se targue d'un pélerinage au Saint Sépulcre ; mais voici le texte que donne *B* (14c) pour la réponse de l'espion à la question de Pépin :« Dont venez voz, amis ? de quel voiaje ? Gardez n'i ait manti ! » :

« Sire, d'Orliens, s'il vous vient a plaisir,
A Saint Romacles en voi pour moi garir
(= *C* (31b), *D* (17d), *F* (31d)
M (40d), *N* (62c), *O* (27c), *V* (35d).
Mais *E* (127d) donne *St Remacles,*
S (23b), *St Rumacles*)
Si sui enfers com vo povez veïr. »
(= *M*, *O*, *C*, *enfels*)
(mais « *enfles* » dans *D*, *F*, *N*, *S*, *V*).

DÉBUT DE *GARIN LE LOHERAIN* DANS L'ÉDITION DE P. PARIS

Vielle chanson voire volez oïr
De grant istoire et de mervillous pris,
Si com li Wandre vinrent en cest païs.
Crestienté ont malement bailli,
Les homes mors et art tout le païs.
Destruirent Rains et assisrent Paris,
Et Sains Nicaises de Rains i fut ocis,
Et Sains Morises de Cambrai la fort cit,
Uns grans seigneurs, si com la chançon dit,
En sa compaigne de chevaliers sept mil,

Qui por Jesu furent verai martir.
Huimès commence la chançon a venir.
Charles Martel ne les pot plus soffrir ;
Mort sont li pere, petit furent li fil.
Quand li preudons se gisoit en son lit
Et il avoit grant paour de morir,
Ne regardoit son frere ne son fil,
Ne ses parens, ne ses germains cosins ;
Aus moines noir que Sains Bénéois fist
Donnoit sa terre et rentes et molins ;
N'en avoit riens la fille ne le fis...

I. Voici maintenant ce même début d'après les manuscrits qui nomment les païens : « Hongres » (comme *A*). Texte de *B*, avec les variantes significatives de *C* et de *J*.

Bone chancon plairoit vos a oïr
(*C* : *Vieille chanson voire plest vos oïr*)
(*J* : *Vieille chanson voire volez oïr*)
De vielle estoire et de mervellex pris,
(*grant, C* et *J*)
Si com li Hongre vinrent en cest pais ;
Crestienté ont malement laidi,
(*C* : *Et come il ont tot malement lesdi*)
Les homes mors et destruit le païs.
(*ars tot le païs, C* et *J*)
Il arsent Rains et asirent Paris.
(*C* : *Assistrent Rains et assistrent Paris*)
(*J* : *Destruite Rains ; et asistrent Paris*
Et Saint Denis, si com la chançons dist)
Et Sains Nichaises de Rains i fu ocis,
(manque dans *C, J*) Et Saint Milius si com la chançons dist
Et Saint Morises de Chablai, la fort cit
(*C* : *.j. grand seigneur si con la chançon dist*),
Et avec iaus de cretiens sept mil,
(*C, J* : *En sa compaigne de chevaliers .vii. mil*)
Qui por Jhesus furent verai martyr.
(*C* : *A icel jor*)
(*J* : *Onques nus d'eus vers eus cop ne feri*) [6]
Huimais commence la chanson a venir,
(*C* : *Ici*)
Et la mervelle qui le poroit oïr.
(*C* : *Mout seroit bonne* (*J* : *la*)....
Charles Martiax ne le pot pas soffrir :
Car de ses homes ert forment apovris
(*C* : *Laissa ses homes, s'est fortement apovris*)

[6] On verra plus loin que cette leçon, isolée dans le groupe *A, B, C*, est au contraire la seule attestée dans le groupe lorrain et dans le groupe que forment *F, N* et *V*.

Petit en ot armes puissent soffrir.
(*C* : *Et a pris armes tant con pooit soffrir*)
Mort sunt li pere, petit furent li fil,
(*C* : *Apres les peres, petit furent li fil*)
Si com l'estoire le nous tesmoigne et dit.
Com li prodom se gisoit en son lit,
Et il avoit grant paor de morir
Ne regardoit son frere, ne son fil,
(*C* : *Ne le gardoit*)
As moines noirs que Sains Beneois fist
(*C* : *Par les* (*provoirs ?*)
Donoit la terre et trestot son païs,
(*C, J* : *et rentes et molins*)
N'en avoit rien la fille ne li fis... 25
(*J* : *terre*)

II. Voici les dix premiers vers de ce début dans la leçon qui nomme les païens : « Wandres » : *E* (fol. 89a-b), *F, M, N* (fol. 44b, v. 1), *P, V* auxquels nous ajouterons le texte de *O*, qui s'écarte de son groupe (*A, B, C*) sur ce point, et présente de plus des innovations dues sans doute à la fantaisie d'un remanieur. Le texte de base est celui du manuscrit *F* :

Vielle chanson voire volez oïr ? 1
(*E* : *bone*)
(*O* : *plest voz a oïr*) [7]
De grant estoire et de merveilleux pris,
Si com li Wandres vindrent en cest païs ;
(*E* : *Wanbre*)
(*O* : *Wandles*)
(*V* : *Wandes*)
(*P* : *Wanbre vindrent fors en cest pais*)
(*O* : *Vinrent et Persant et li Amoravis*)
Crestienté ont malement bailli, (= *V*)
(*E, M, N, O* : laidi)
(*P* : *Crestientet sy ourent malement enlaidi*)
Les hommes mors et ars tot le païs. 5
Destruirent Rains et asistrent Paris. (= *O, V*)
(*E, M, P* : *et arcent les marchis*).
(*E, M, O, P* : *Et sains Mymins, si com la chanson dist,*)
Et Saint Nicaisses de Rains i fu ocis,
Et Sainz Morises de Chablai la fort cit ; (= *O, M*)
(*E, P* : *Canbrai*)
(*V* : *si com la chançons dist*)
En sa compeigne de chevaliers .vii. mil,
(*E* : *.vii. xx*)
Qui por Jesu furent verai martir :
Onques nus d'elx vers elx cop ne feri. 10
(*O* : *Tant combatirent com il porent soffrir*)...

[7] *N* a un commencement un peu différent des autres :
Or entendez, por Dieu qui ne menti,
S'orez chanson que on doit bien oïr...

III. Dans *S* et *Q*, le texte est agrémenté d'une allusion aux guerres contre Girard de Roussillon (vers 8, 9, 10, 11), et le martyre de St Nicaise et de ses compagnons n'est raconté qu'aux vers 25, 26, 27.

GRAPHIES DES MANUSCRITS POUR LE NOM DE GARIN ET DES LORRAINS EN GENERAL

A : Loher*ens*, Loher*enc* (voir la note (1), p. 3 de l'édition de Miss J. Vallerie).
B : Loher*enc* (6e, et passim).
C : Lohor*ant* (passim).
D : Loher*ans* (109a, etc...).
E : Loher*ant* (95b, etc...).
F : Loher*enz* (99a et passim).
G : Loher*ens* (60a), Loher*enc* (59d).
I : Loher*ans*, Lohor*anz*, (passim).
J : Loher*ant* (énumération finale).
L_1 : Loher*enc* (passim).
M : Loher*ans* (93c), Loher*ain* (93d).
N : Loher*ant* (voir édition Monges).
O : Loher*enc* (2a, 3a, etc...).
P : Loher*ant* (11b, et passim).
Q : Loher*enc* (101c).
S : Loher*ens* (4d), Loher*enc* (12a).
T : Loher*ent* (explicit).
V : Loher*ens*, Loher*enc* (113b et passim).
X : Loher*ant* (4d, 50d).

NOMS QUI SERVENT A EVOQUER DES SENTIMENTS

(Voir p. 226 ; dans l'ouvrage cité de Mme Matarasso, p. 247, note 49, la liste comprend 23 noms, qui sont également très fréquents dans *Garin* ; nous n'avons donc pas donné de référence exacte pour de tels mots. Seuls les termes rares dans *Garin* sont localisés avec précision).

— Aïr (v. 4108, voir aussi Ire) ; aise (v. 2048) ; amistez (v. 1767) ; amor ; anvie.
— Bonté ; boubant (v. 2284).
— Chierté ; coardie ; cruauté ; cuer (bon, mauvais cuer).
— Delis (3316) ; despit (4351) ; droiture (98) ; duel, diex (v. 504) ; dolor.
— Enviz (a).
— Felonie ; fierté ; folie.
— Honte.
— Ire.
— Joie.

— Orguel.
— Paour ; peine, pitié.
— Regart (v. 3004).
— Talent (v. 2236), bon talent (v. 2243), mal talent.

Ce vocabulaire du domaine affectif s'enrichirait évidemment si on ajoutait à cette liste celles des adjectifs et des verbes qui servent à décrire des sentiments ; une telle étude devrait alors s'appuyer sur tous les manuscrits.

TESTE ET *CHIEF* DANS *GARIN LE LOHERAIN*

Les indications qui vont suivre sur l'emploi de ces deux mots dans le poème seront brèves. Cette courte étude a été inspirée par l'article de M. Le Gentil, « *Teste* et *chef* dans la *Chanson de Roland* », *Romania*, 1950, p. 49. La situation dans *Garin* est moins claire que dans *Roland*, et les nuances sémantiques y sont moins marquées. On peut constater cependant qu'une de ces nuances est préservée ; c'est celle de « l'emploi favorable de *chef* par rapport à l'emploi pittoresque de *teste* » [8]. La sonorité de ce dernier mot a évidemment joué un rôle dans le maintien d'une telle distinction. Les deux dentales de « teste » ont en effet favorisé la formation de clichés expressifs ou des verbes comme «tranchier » ou « tolir » produisent une allitération. Nous avons relevé 8 exemples du cliché : « ... DE LA *TESTE TOLIR* » (v. 4332, 6915, 9114, 12219, 15015, 16142 ; *Gerbert* 198, 1550) [9]. Les exemples de *chief* restent cependant plus nombreux que ceux de *teste* ; ils le seraient sans doute encore davantage, si la tyrannie de l'assonance en *-i* n'avait amené de préférence le mot « vis » à la fin du vers. Les principaux emplois du mot se rencontrent lorsque les personnages jurent « PAR (LEUR) CHIEF » (v. 2488, 4781, 6218, 6676, 10487) ; ou dans le cliché « SI EN A LE CHIEF PRIS » (v. 256, 480, 518, 560, 650, 717) ; ou encore dans l'expression « LA CROIX DU CHIEF » (un seul exemple, à propos du meurtre de Hardré, v. 2413-5) ; enfin dans une expression que nous avons signalée parmi celles qui décrivent les gestes et attitudes des personnages : « LE CHIEF ENCLIN » (v. 1350, 4083, 4447, 4607) [10]

EXTRAITS DE L'EPISODE DE LA MORT DE BEGON, D'APRES LE TEXTE DU MANUSCRIT *N*

On va voir par les exemples qui suivent que le remanieur responsable de ce texte peut faire penser à celui de *A* par son audace, mais hélas !

---

[8] M. Le Gentil, art. cité, p. 61.
[9] Autres exemples : v. 178, 298, 980, 1952, 2336, 4831, 6500, 7494, 8002, 8499, 9270, 10191, 10286, 13666 ; *Gerbert*, 1033.
[10] Autres exemples : v. 501, 2327, 2380, 2458, 10607, 11592 ; *Gerbert*, 1625, 1724, 1760, 1815, 2333.

nullement par son talent : les fioritures dont il a surchargé le texte célèbre peuvent se réclamer de trois tendances principales :

a) le goût du détail superflu.

b) une partialité vraiment remarquable en faveur des membres du clergé.

c) enfin, une misogynie très accentuée, qui est le corollaire du principe précédent.

On peut penser que ce travail de « restauration », totalement manqué et exagérément étendu, explique la rapidité avec laquelle se termine ensuite le poème dans ce manuscrit : plus qu'une preuve d'ancienneté, cette rapidité nous paraît être un aveu d'impuissance. Après avoir ciselé ces couplets, le remanieur, mécontent ou pressé, finit son œuvre dans un immense morceau (on n'ose dire « laisse » en face de plus de mille vers !) en *-i*, ce qui ne peut guère être la marque d'une technique ancienne. Voici quelques exemples des trois excès que nous venons de signaler :

a) détails inutiles, redondances :

— v. 10230 et ss., fol. 77e ; cf. *A* 10227-230 :

> Congié va prendre a trestous ses voisins ;
> Bese sa fame, entre .ii. de ses filz,
> Par tel covent c'onques puis ne les vit ;
> Voit le sa fame, du san cuida issir,
> .iii. fois se pasme, ne s'en pot a tenir.
> Si la relievent cil chevalier gentil,
> Et en sa chambre la couchent en .j. lit
> Ou elle pris a Dieu qui ne menti,
> Begues garisse de mort et de peril.
> Dont ne s'atarge li franz dus palazins...

— v. 10307 et ss., fol. 77f ; cf. *A* 10285-6 :

> « Je l'ocierai a cest espié forbi.
> Sel mangerons au poivre et au cummin,
> Et s'en donrons entor nos nos amis,
> S'en porterai le chief au duc Garin... »

On pourrait citer bien d'autres exemples aussi ridicules ; le sanglier est un vrai dragon : « Il nous a mort pucelles et meschins » (v. 10324, f. 77f) ; les compagnons de Bégon au moment où ils perdent la trace de leur seigneur sont en si mauvaise posture que les marais de la Pévèle deviennent une embûche redoutable :

> Molt en i noie, molt en i alenti. (v. 10476)

La bruine qui enveloppe Bégon isolé devient un violent orage : « Il esclera, si a .i. pou toné » (v. 10610), etc... Ces boursouflures deviennent vraiment insupportables quand elles déforment complètement le caractère de Bégon, qui plaide longuement avec ses assaillants, et leur offre son « bliaut » s'ils veulent bien l'épargner.

b) tendance cléricale :

Elle se manifeste d'abord dans le redoublement de la prière de Bégon, qui prie avant de tuer le sanglier, puis prononce une longue prière avant de mourir ; ce n'est pas tout à fait une « prière du plus grand péril » mais on y trouve :

« Les .iii. Maries si t'alerent proier,
L'ange leur dist : « Surexis vos estiez. » [11]

Avec *I* et *T*, *N* donne un long récit de la fondation de Saint-Amand-les eaux. Et lorsque l'abbé de ce puissant monastère, l'abbé Liétris, neveu de Garin, frère d'Auberi, rencontre son oncle, on lit les trois vers suivants :

Il (Garin) va encontre quant l'abbé descendit,
Si s'abessa, li dus l'estrier li tint
Que la gent Dieu doient ades servir.
(v. 11503-5, fol. 81f)

c) On pourrait citer bien d'autres exemples de ce préjugé clérical, qui éclate souvent avec candeur, mais qui est mieux caché dans certains détails où l'on constate que le remanieur de *N* a supprimé les personnages féminins chaque fois qu'il peut les remplacer par un autre héros, ou par un des fils de nos héros.

1er exemple : lorsque Garin a le pressentiment du malheur qui est arrivé à son frère, ce n'est pas sa femme Aélis qui lui conseille de se signer, mais son fils Girbert (v. 11475-7). Il est intéressant de comparer avec *I* (42d), dont la version offre tant de ressemblances avec celle de *N*, ressemblances qui se groupent contre la version commune : mais ici, la leçon de *I*, moins hostile à l'influence féminine que celle de *N*, a conservé le rôle d'Aélis. D'ailleurs, le texte de *I* est tout à fait exempt des détails de mauvais goût que nous avons signalés dans *N*.

Plus loin, lors des pourparlers de paix, lorsque Garin va recevoir l'ambassade conduite par Fromont, on se souvient qu'en voyant approcher les responsables du meurtre de son frère, le duc de Metz va rendre visite à sa belle-sœur Béatris, pour lui demander de faire taire sa légitime rancune (*A* 11869-76). On ne trouve rien de tel dans *N*, où Garin se tient d'abord « sous l'ombre d'un pin », puis rentre dans le palais pour regarder par la fenêtre et seulement alors s'adresse à Hernaut et à Gérin, en prononçant l'exhortation au calme que, dans les autres manuscrits, il réserve à Béatris (v. 11847-57, fol. 83b). Enfin, lorsqu'il s'agit de la vengeance des Lorrains contre Guillaume de Blancafort, l'inspiration du guet-apens ne vient pas de Blanchefleur, mais de Girbert.

Se peut-il qu'un tel texte représente la version primitive de la mort de Bégon ? Il nous semble, au contraire, que son étonnante médiocrité

---

[11] Nous reproduisons ici l'édition Monges. P. Paris qui ne s'est généralement pas laissé séduire par le texte de *N* en cette fin de poème, a pourtant cité ces vers dans son édition.

littéraire condamne la théorie que la version de *N* puisse être la source du texte si beau et si bien équilibré que nous lisons dans les autres manuscrits, y compris *I*.

Note sur la famille des sires de Couci dans le ms A.

Le nom de Thomas de Marle est absent du texte de *A*. Dans les autres manuscrits au contraire, ce grand seigneur, personnage historique, apparaît régulièrement aux côtés de deux autres membres de sa maison : Robert de Boves, Enjorrant de Couci. Le sort de ces derniers n'est d'ailleurs guère plus heureux aux mains du copiste de *A*, qui estropie plus que de raison le mot *Boves*, cité sept fois dans le texte, mais une seule fois sous sa forme correcte (v. 9032), les autres fois déformé en *Biaunes* ou *Blaives* (v. 2909 - 12331 - 13659 - 14967 - 16216 - 5610), possessions qui ne conviendraient guère à un membre du parti flamand. Quant à Enjorrant, il est la victime d'un accident remarquable : tué au vers 12984 de *A*, il réapparaît vivant au vers 13332 dans le même manuscrit. C'est qu'à l'occasion du premier vers cité, le copiste s'est trop pressé d'en finir avec ce personnage, en sautant un vers et en changeant un nom. Les autres manuscrits nous montrent en effet que dans le combat en question, c'était le partisan des Lorrains qui avait été vaincu :

A v. 12984 : Et va ferir Enjorrant de Couci
P, fol. 97d : Et Anjorans alai lui referir

Les autres manuscrits donnent un seul vers :

Ferir le vet Enjorran de Couci

(*C* 74d, *D* 78d, *G* 99b, *V* 87c).

Il ne restait plus qu'à changer le nom de « Rigaut » qui vengeait la mort du Lorrain, en « Guillaume », qui venge la mort supposée du Flamand (v. 12988) et le tour était joué ! Voilà donc un trio familial fort mal traité. Faut-il en conclure à une malveillance systématique du remanieur responsable du texte conservé par le manuscrit *A* à l'égard de la famille de Couci, et surtout du fils d'Enguerrand 1er, sire de Couci (1085-1116), ce Thomas de Marle, sire de Couci et de Boves (1116-1130) qui était peut-être un souvenir trop récent pour lui ?

APPENDICE II

LEXIQUE DES FORMULES

et des clichés les plus fréquemment employés dans

GARIN LE LOHERAIN

et les 2470 premiers vers de

GERBERT DE MEZ

(Les formules appartenant au premier hémistiche sont signalées par trois points placés après la formule ; celles du second hémistiche sont précédées de trois points.

On a indiqué dans la colonne de droite les pages où ces expressions sont étudiées en détail.

Les guillemets désignent les formules qui sont toujours placées dans la bouche d'un personnage.

Le chiffre qui précède les références des exemples en indique le nombre de façon aussi exacte que possible, sauf dans les cas où l'expression est très fréquente ou de forme peu fixée.)

A

1. A HAUTE VOIX... p. 123
   A SA VOIX CLERE...
   ... A ESCRIER SE PRIST
   (18 exemples)
   (*Liste* : v. 3761, 4334, 6499, 6935, 9145, 9172, 9211, 9245, 9251, 13122, 13393, 13626, 14055, 14443, *Gerbert* 837, 1022, 1054, 2243.)

2. (L') AIGUE DEMANDENT... p. 221
   (L') AIGUE EST CORNEE...
   (9 exemples)
   (*Liste* : v. 2029, 2636, 2834, 3501, 9434, 11990, 12124, 12141, *Gerbert* 2043.)
   ... AL MENGIER SUNT ASIS
   (14 + 5* exemples)
   (13 + 5* exemples)
   (*Liste* : v. 2029, 2076, 2636, 2834*, 3190, 3501, 3671, 4161, 5759, 9434*, 9733, 10442*, 11990, 12124, 12143, *Gerbert* 1291*, 1465, 1467*, 2043.)

3. A .XV. MOINES... p. 202
A .LX. HOMES...
... A CHEVALIERS .II. MIL
(35 exemples)
(voir aussi BIEN A, BIEN SUNT)
(*Liste partielle* : v. 778, 3024, 3160, 3624, 3668, 3696, 3732, 3796, 3998, 5332, 6417, 6422-23, 6582, 6771, 6969, 8291, 8765, 8950, 8968, 12798, 13454, 13801, 14508, 14841, 15050, 15514, 15544, 15765, 16267, 16301, 16427, *Gerbert* 881, 1174, 1961.)

4. AINC NE FINA... p. 120
AINC NE FINERENT...
(21 exemples)
(*Liste* : v. 2761, 7579, 7842, 10247, 11548, 11726, 11783, 12048, 12319, 12358, 13076, 13159, 14297, 15694, *Gerbert* 127, 759, 1264, 1266, 1290, 1354, 2417.)

5. AL DOS LE SIVENT CIL QUI SUNT SI AMI p. 142
(4 exemples)
(*Liste* : v. 458, 4935, 5154, *Gerbert* 465.)

6. « AMIS, BIAX FRERE »... p. 148
« MESSAGIER FRERE »...
... « (BIAX) (DOUX) AMIS »
(31 exemples)
(*Liste* : v. 3320, 5060, 5072, 8734, 8801, 8859, 8888, 9503, 10958, 12228, 14180, 14298, 14414, 14791 (voir p. 245), 14813, 15156, 15590, 15670, 15678, 15854, *Gerbert* 1271, 1277, 1280, 1284, 1472, 1493, 1536, 2116, 2128, 2138, 2142.)

7. ... A POI N'ENRAGE VIS p. 122
... A POI DE DUEL NE FENT
... VIS CUIDA ENRAGIER
(85 exemples)
(*Liste* : v. 507, 631, 651, 660, 710, 876, 1727, 1918, 2013, *2245, 2298, 2333, 2394,* 2612, 2674, 3067, 3710, 3891, 4347, 4505, 4566, 4810, 4832, 4890, 4959, 5139, 5207, 5637, 5886, 6059, 6105, 6495, 7225, 7353, 8644, 8793, 8902, 9177, 9216, 9250, 9305, 9332, 9470, 9628, 9716, 10013, 10054, *10333, 10753,* 10870, 10883, 11418, 12235, 12462, 12593, 12925, 13120, 13442, 13928, 14091, 14289, 14431, 14452, 14486, 14593, 14949, 15026, 15074, 15116, 15430, 15890, 15947,16422, 16457, 16467, 16577, *Gerbert,* 474, 1320, 1403, 1562, 1704, 1747, 1789, 1876, 2289, 2364. Les numéros *en italiques* présentent les deux variations d'assonance que nous avons notées.)

8. ARGENT p. 128

9. (LI) AUBE APERT... p. 126
... ET L'AJORNEE VINT
(voir : JORS)

10. ... AL CLER VIS p. 193

(25 exemples)

(*Liste* : v. 2046, 2099, 2669, 5586, 5692, 5755, 5769, 5793, 5861, 5868, 5924, 5926, 6007, 6225, 6251, 7036, 12594, 13392, 15567, 15638, 15825, *Gerbert* 603 et 599 (« al vis cler »), 1710, 2081.

11. ... AU GENT CORS SEGNORI p. 193

(8 exemples)

(*Liste* : v. 691, 3782, 7073, 12706, 16343, *Gerbert* 1258, 1929, 2023 ; au vers 2233 de *Garin*, on trouve « o le cors jent »)

B

12. (IL LI) BAISA ET LA BOUCHE ET LE VIS p. 228

(9 exemples)

(*Liste* : v. 8624, 11553, 11580, 12098, 12123, 12180, 13371, 14435, 15153.)

13. BIAX FU (LI JORS, etc...) p. 126

(voir : JORS)

14. ... « BIEN VOS AVONS OI » p. 236

(14 exemples)

(*Liste* : v. 93, 888, 1582, 1773, 6008, 6680, 8372, 8846, 8872, 9374, 12694, 13415, 14238, *Gerbert* 2068.)

15. BIEN A (+ CHIFFRE)... p. 203
BIEN SUNT (+ CHIFFRE)...
... ET BIEN .V. .C. O LI

(53 exemples)

(*Liste* : v. 35, 472, 1014, 1140, 1200, 1719, 2516, 2518, 2526, 3134, 3350, 3472, 3540, 3566, 4044, 4214, 5825, 6162, 6716, 6804, 6904, 7066, 7251, 7370, 8399, 8403-4, 8621, 10355, 10421, 11335, 11351, 11866, 12232, 12623, 12739, 12761, 12767, 12773, 12798, 12961, 13270, 14328, 15270, 16173, *Gerbert* 59, 665, 1440, 1515, 1893, 1899, 1958, 2152, 2185.)

16. BIEN I PERT... p. 142
BIEN I PARUT...
(OR I PARRA)...

(19 exemples)

(*Liste* : v. 4933, 6112, 6743, 7715, 7718, 7907, 8281, 8510, 9190, 9198, 9253, 10039, 10067, 12841, 13122, 14057, 14304, 15125, *Gerbert* 66.)

17. BIS p. 128

18. BLANC p. 126

19. ... (LES) BRAS AU COL LI MIT p. 228

(3 exemples)

(*Liste* : v. 2728, 16347, 16363.)

20. BRUIENT BANIERES... p. 138
(3 exemples)
(*Liste* : v. 9164, 9567, 16227.)

21. BRUN, BRUNIR p. 128

C

22. CANT LI BERS MUET, TOZ LES RENZ FAIT FREMIR p. 142
(3 exemples)
(*Liste* : v. 4495, 4536, 4934.)

23. ... CE M'EST AVIS p. 110
... SI COM MOI EST AVIS
... QUE JE LE SAIS DE FI
(41 exemples)
(*Liste* : v. 685, 996, 1015, 1436, 2315, 3630, 3701, 3954, 4333, 5561, 8063, 8071, 8185, 8251, 8492, 9099, 10146, 10938, 11204, 11313, 11332, 11676, 12119, 12208, 12260, 12895, 13522, 14127, 14260, 14709, 15363, 15580, 15957, 16567, 16611, *Gerbert* 693, 832, 1198, 1200, 1624, 1990, 2405.)

24. ... « CERTES, BIEN AVEZ DIT » p. 248
(« or avez voz bien dit »)
(11 exemples)
(*Liste* : v. 1679, 3202, 3281, 3498, 7737, 8389, 9548, 12034, 12256, 12345, *Gerbert* 79.)

25. CHASCUNS S'EN VA ARRIER EN SON PAÏS p. 183
(3 exemples)
(*Liste* : v. 2183, 5516, *Gerbert* 147.)

26. COMPARAISONS p. 120
(42 exemples)
(*Liste* : v. 223, 238, 378, 967, 1085, 2417 (sauf dans *A*), 2989, 3156 (sauf dans *A*), 4279, 4795, 4943-4, 5075, 5158, 5673, 5678, 6048-49, 6802, 7394, 7612, 7618, 7837, 7994, 8183-84, 8212, 9210, 9236, 9590, 9662, 9694, 9994, 10068, 11262, 12528, 13131, 13723, 14133, 14937-38, 16560-61, *Gerbert* 758, 1037, 2440.)

27. ... CON JA PORREZ OIR p. 115
(51 exemples)
(*Liste* : v. 67, 1692, 2729, 2884, 3046, 3075, 3225, 3445, 3829, 4507, 4624, 4759, 4978, 5089, 5477, 5587, 5750, 6350, 6531, 6995, 7047, 7109, 7890, 8327, 8456, 8472, 8678, 8770, 8941, 9341, 10021, 10261, 10392, 10912, 11414, 11554, 12398, 12466, 12576, 14185, 14457, 15006, 16017. *Gerbert*, v. 561, 1141, 1297, 1617, 1635, 1707, 1790, 2129.)

28. ... CON JE VOS DI p. 110
... DONT JE VOS VOIS CONTANT*
... QUE JE VOS AI NOME*
(15 exemples)
(*Liste* : v. 1143, 1372*, 3851, 4444, 7506, 9041, 9617, 11987, 14925, 15753*, 16414, *Gerbert* 339, 712, 740*, 2464.)

29. COPE VISAGES ET POINZ ET BRAS ET PIS p. 141
(8 exemples)
(*Liste* : v. 208, 4793, 5128, 9186, 13035-36, 13132, *Gerbert* 883, 1081.)

30. ... CORTOIS... p. 206
(9 exemples)
(*Liste* : v. 792, 800, 2621, 3090, 10194, 10257, 10739, 12276, 13562.)

31. ... JE CUIT... p. 110
... (NE CUIT QUE)...
(6 exemples)
(*Liste* : v. 587, 7251, 9386, 13700, 15340, 16503, sauf dans *A*.)

32. CUI CHAUT DE CE ?... p. 115
(6 exemples)
(*Liste* : v. 4554, 5132, 7659, 9647, 9995, 15262.)

33. CUI IL CONSIUT...
... (TOT EST DE LA MORT FIS) p. 141
... (NEL PUET ARME TENSER)
... (N'A DE MORT GARISON)
(22 exemples)
(*Liste* : v. 207, 451, 478, 526, 669, 4794, 5127, 6097, 7385, 7451, 9186, 11246, 11265, 13021, 13674, 14535, 14560, 15372, 16550, *Gerbert* 884, 1086, 1849.)

D

34. DANZ + NOM... p. 206
(89 exemples)
(*Liste* : v. 480, 709, 1400, 1789, 2178, 2916, 3365, 3824, 4413, 4569, 4646, 5296, 5511, 5716, 5928, 6040, 6165, 6166, 6221, 6375, 6386, 6611, 6668, 6678, 6765, 6807, 6889, 7096, 7129, 7190, 7816, 8013, 8180, 8453, 8500, 8537, 8676, 8733, 8970, 9110, 9140, 9301, 9509, 9530, 10018, 10029, 10064, 10259, 10365, 10750, 10906, 10924, 10956, 11326, 11807, 11933, 12231, 12415, 12600, 12894, 13193, 13333, 13635, 14627, 14647, 14729, 14798, 14931, 15031, 15144, 15229, 15438, 15610, 15700, 15808, 15886, 16061, *Gerbert* 364, 782, 896, 1036, 1571, 2246, 2421.)

35. ... DE LA TESTE TOLIR p. 289
(8 exemples)
(*Liste* : v. 4332, 6915, 9114, 12219, 15015, 16142, *Gerbert* 198, 1550.)

36. ... DE MERE NE NASQUI p. 199
(Voir HYPERBOLES)

37. DE PLAINNE TERRE... p. 137
(3 exemples)
(*Liste* : v. 7599, 8127, 8674)

38. DESCONFI FUISSENT... p. 117
(*Liste partielle* : ... v. 7368, 7377,... *Gerbert* 191-2, 433, 1050, 1422, 1770, 1815, 1820, 2340.)

39. DES ICELE ORE... p. 116
... QUE DAMEDIEX NAQUI
(5 exemples)
(*Liste* : v. 1904 (sauf dans *A*), 13461, 14536, 15305, *Gerbert* 932.)

40. « DEX VOS SAUT, SIRE »... p. 244
(8 exemples)
(*Liste* : v. 3298, 3445, 4439, 5404-6, 5464, 11037, 13884-6, 16017.)

41. DIEX ! Quel... p. 114
com...
(58 exemples)
(*Liste* : v. 205, 966, 1123, 1480, 2045, 3168, 4518, 4648-9, 5908, 6466, 6764, 7337, 7447, 7518, 8215, 8521, 8600, 8697, 9188-89, 9201, 9237, 9301, 9327, 9572, 9707, 9944, 9949, 9992, 10064, 10230, 10492, 10719, 10999, 11245, 11577, 12852, 12870, 12925, 13375, 13601, 13679, 15059, 15097, 15751, 15868, 16199, 16394, 16420, 16489, 16588, *Gerbert* 915, 1103, 1330, 1355, 1613, 1967, 2275, 2307.)

42. DONT MAINTES DAMES REMESSENT SANS MARI p. 154
(8 exemples)
(*Liste* : v. 218, 1290, 2128, 9623, 11833, 13471, *Gerbert* 429, 2470.)

43. DORMIR p. 156
p. 229
(« Hons qui guerroie ne doit gaire dormir »)
(voir aussi NUIT, MIENUIT.)

E

44. ELME (VERT *) p. 137
(12 exemples)
(*Liste* : v. 2946*, 2974*, 3062, 6745*, 7832, 8195*, 9049*, 9242*, 13292*, 14935*, 14997, *Gerbert*, 1760*.)
(*N.B.* Les exemples du mot sont trop nombreux pour pouvoir être cités ici ; nous avons choisi les emplois les plus intéressants.)

45. ENCONTRE VONT... p. 204
... LI GRANT ET LI PETIT
(10 exemples)
(*Liste* : v. 838, 919, 2093, 2597, 2639, 2798, 5015, 5461, 13166, *Gerbert* 821.)

46. ... EN OIANT LI A DIT p. 123
(5 exemples)
(*Liste* : v. 5375, 5638, 8858, 9010, *Gerbert* 1797.)
... EN RIANT LI A DIT
(4 exemples)
(*Liste* : v. 2243, 3088 (*A* seul), 4343, 4462 (*A* seul).)
Voir aussi : FIEREMENT...
GENTEMENT...

47. EN SA COMPAGNE... p. 203

(40 exemples)

(*Liste* : v. 466, 1327, 2213, 2450, 2516, 2719, 2786, 2791, 3996, 5794, 6903, 6939, 7100, 7254, 7925, 7988, 8096, 8929, 9844, 10859, 11122, 11198, 11371, 12059, 12620, 12675, 13052, 13066, 13074, 13335, 13365, 14330, 14518, 14874, 14928, 15344, 16151, 16416, *Gerbert* 845, 1375.)

48. ENSEMBLE O LUI/O AUS... p. 203

(31 exemples)

(*Liste* : v. 10, 832, 1567, 2086, 2159, 2196, 2440, 2590, 5239, 5450, 5588, 5615, 5627, 5789, 6092, 7041, 7098, 7770, 8267, 10061, 10123, 10157 (sauf dans *A*), 12172, 12231, 12732, 13419, 14841, 15940, 16189, *Gerbert* 55, 2370.)

49. ... ENTRE SES BRAS LE PRIT p. 228

(11 exemples)

(*Liste* : v. 2218, 5735, 10371, 11635, 12086, 12121, 12179, 12707, 13559, 16109, *Gerbert* 2173-4.)

50. ESCU (L'ESCU AU COL*) p. 138

(11 exemples)

(*Liste* : 469-70, 1084*, 1480-81, 1488*, 2998*, 8146, 9021, 12153*, 12160*, *Gerbert* 914, 1091.)

51. ... EZ LES VOS DEPARTIS p. 245

(*passim*)

F

52. « FAITES LE BIEN » ... p. 248
(« FAISONS LE... »)...
(« SI FEREZ... »)...
... « NEL FAITES MIE ENSI »*
(« NON FEREZ... »)*

(18 exemples)

(*Liste* : v. 1001, 1560, 3271, 3983, 8364, 8384, 9494, 9545, 9725*, 10841*, 12952, 13258, 13589, 14648, 14802, 15503, 16100, *Gerbert* 226.)

53. ... FIEREMENT LI A DIT p. 123

(27 exemples)

(*Liste* : v. 2980, 3818, 3881, 3903, 4029, 4438, 4449, 4603, 5892, 6064, 7216, 7344, 7914, 8134, 8903, 9139, 9367, 11298, 11787, 13114, 13831, 14576, 14941, 15725, *Gerbert* 162, 185, 807.)

54. « FIS A PUTAIN »... p. 236

(26 exemples)

(*Liste* : v. 2301, 3819, 3830, 5889, 6869, 7349, 8431, 8474, 8719, 8904, 9368, 10667, 10734, 10743, 10754, 10760, 10881, 12551, 13022, 14490, 15320, *Gerbert* 1055, 1401, 1642, 1646, 1702.)

G

55. ... « GARDE N'I AIT MENTI » p. 149
(13 exemples)
(*Liste* : v. 3321, 3449, 4207, 5061, 5076, 8735, 8802, 8860, 8873, 8905, 9504, 9527, *Gerbert* 1472.)

56. ... GENTEMENT LI A DIT p. 123
(DOCEMENT)
(12 exemples)
(*Liste* : v. 3112, 3619, 4652, 5985, 9156, 10926, 11407, 11683, 12041, 13554, 16259, 16363.)

57. GRIS (voir aussi ...LI GRIS) p. 128
(*passim*)

H

58. HUIMES CONMENCE LA CHANSON A VENIR p. 109
(4 exemples)
(*Liste* : v. 12, 2845, 11677, 11836.)

59. HUIMES DIRONS... p. 89
(OR REDIRONS...)
(OR VOS DIRAI...)
(67 exemples)
(*Liste* (*N.B.* : seuls les vers ou groupes de vers marqués d'un astérisque sont placés en début de laisse dans le manuscrit *A*) : v. 241, 375, 552, 820-21*, 1227*, 1959-61, 2031, 2141, 2446, 2592-3*, 3132, 3294-5, 3730, 3860-61, 3940, 4257*, 4264, 4611, 4826, 4857-8, 5085, 5289*, 5566-68, 5785, 6596, 6895, 7552, 7977*, 8045, 8296, 8693*, 8747-8, 8931, 9732*, 10903*, 11196, 11353, 11529, 11719*, 12211*, 12633*, 13324, 13326, 13328-9*, 13468, 13581, 13874, 14164, 14257-8*, 14317-9*, 14404-6*, 14720-21*, 15058, 15266-7, 15450, 15642-5*, 15662, 15834-5, 16524, *Gerbert* 353, 379*, 596, 792, 1513*, 1599, 1926, 2393.)

60. HYPERBOLES pp. 118 et 199
(LE PLUS COURTOIS...
... QUI DESUS CHEVAL SIST
... QUI ONQUES BEÜST DE VIN
MELLOR VASSAL...
... DE MERE NE NAQUI
PLUS BEAU/BELE...
... NE VI HONS QUI SOIT VIS)
(97 exemples)
(*Liste* : v. 586-7, 774, 776, 832-3, 856, 981, 1017, 1030, 1088, 1281, 1323, 1479, 1687, 1709, 1872, le vers qui suit 1903 de *A* dans tous les autres manuscrits, 2054, 2068, 2103, 2939, 3064, 4060, 4419, 4436, 4626, 4662, 4682, 4721, 4743, 4778, 5025, 5189, 5343, 5675, 5679, 5746, 5941, 6030, 6344, 6353, 6722, 6754-5, 7131, 7290, 7315, 7489, 7902,

8117, 8143, 8197, 8437, 8517, 8818, 8843, 8923, 9241, 9654, 9739-40, 10250, 10353, 10370, 10448, 10631, 10738, 10757, 10849, 11645, 11767-70, 11998, 12294, 13191-2, 13276, 13698, 13981, 14044, 14104, 14278, 14595, 15034, 15221, 15305-6, 15809, 15850, 16425, *Gerbert* 65, 229, 480, 501, 579-80, 806, 923, 932-3, 1199-1200, 1261, 1435, 1684-5, 2162.)

I

61. IL FU ASEZ... pp. 153 et 202

... QUI LOR CHEVAX LOR TINT

(4 exemples)

62. IL LE SALUE... pp. 244-5

... SI TOST COM IL LE VIST

... COME BIEN AFAITIE

(La formule de salut qui suit dans les vers marqués d'un astérisque commence par la formule suivante : « DEX VOS SAUT, SIRE...)

(28 exemples)

(*Liste* : v. 1254-5*, 2094, 2729, 3226-8*, 3298*, 3444-47*, 3817, 3828, 3881, 4222, 4439* 5367, 5404-6*, 5464*, 5646, 7891*, 8269, 8772*, 9520, 11037*, 11137, 12399*, 13884-6*, 16017-9*, *Gerbert* 296, 1296-1302*, 1635-41*, 2137.)

63. IL S'EN TORNA... p. 245

(ET IL S'EN TORNE...)

(*passim*)

J

64. ... « JE L'OTROI BIEN ENSI » p. 248

(17 exemples)

(*Liste* : v. 1121, 3282, 7248, 9497, 9549, 10844, 11947, 14002, 14673, 14768, 14811, 15487, 15508, 15537, *Gerbert* 46, 549, 1157.)

65. « JE NE GART L'ORE »... p. 249

(8 exemples)

(*Liste* : v. 4571, 8223, 12754, 14351, 15991, 16326, *Gerbert* 289, 2240.)

66. JE QU'EN DIROIE ?... p. 111

(19 exemples)

(*Liste* : v. 527, 791, 1168, 1998, 3581, 3858, 4598, 5245, 5257, 7577, 8054, 9671, 10062, 10128, 11742, 14032, 15752, 16280, *Gerbert* 57.)

67. JORS... ... ET LI JORS ESCLARCI p. 126

(LI) JORS FU BIAX...

... ET LI SOLAX LEVEZ

(45 exemples)

(*Liste* : v. 144, 264, 312, 948, 1589, 1885, 2132, 2189, 2279, 2851, 2931, 3181, 3219, 3503, 3545, 3553, 3606, 3931, 4584, 5237, 6324, 7061, 8042, 8061, 8097, 8973, 8988, 9965, 10217, 11012, 11511, 12133, 12746, 12801, 13087, 13157-8, 13545, 15515, 16226, *Gerbert* 89, 173, 683, 707, 1001, 1485.)

L

68. ... LA BELE... p. 193

(28 exemples)

(*Liste* : v. 7130, 7180, 7219, 7258, 7308, 7342, 7348, 7413, 7442, 7445, 7518, le vers qui suit le vers 7529 de *A* dans tous les autres manuscrits, voir p. 181), 7596, 7710, 8102, 8121, 9821, 10153, 10215, 10228, 11135, 11501, 11549, 11638, 11715, 11869, 12278, 16601.)

(... AL CLER VIS :

24 exemples)

(*Liste* : v. 2046, 2099, 2669, 5586, 5692, 5755, 5769, 5793, 5861, 5868, 5924, 5926, 6007, 6225, 6251, 7036, 7902, 12594, 13392, 13424, 15567, 15638, 15825, *Gerbert* 2081.)

69. ... LA BIEN FAITE... p. 193

(4 exemples)

(*Liste* : v. 7128, 7165, 7178, 16607.)

70. ... LA FRANCE... p. 193

(9 exemples)

(*Liste* : v. 6541, 7273, 7886, 10237, 11019, 11030, 11068, 11081, 11388.)

71. ... LA GENTIL... p. 193

(5 exemples)

(*Liste* : v. 716, 2101, 2741, 7971, 11340.)

72. « LAS » DIST + NOM... p. 236

(25 exemples)

(*Liste* : v. 2707, 6159, 6169, 7408, 9320, 9714, 9951, 10744, 10748, 11556, 12969, 13794, 14635, 15145, 15325, 15424, 15427, 15449, 16177, 16400, 16600, *Gerbert*, 541, 1165, 1794, 1920.)

73. LA SOIE ROUTE NE PUET AUTRE SOUFRIR p. 142

(2 exemples : v. 606, 12874)

74. LA VEÏSSIEZ... pp. 139 et 143

(150 exemples)

(LA OÏSSIEZ...)

(18 exemples)

(*Liste* : v. 398, 416, 611, 1592, 1903, 3041, 3504, 4275, 4491, 5828, 8112, 9054, 9568, 14780, 14858, 15415, 16208, *Gerbert*, 2283.)

LA VEÏSSIEZ

(150 exemples)

(Voir QUI DONC VEÏST/OÏST.)

(*Liste partielle* : v. 33, 130, 181, 197, 204, 265... 1607, 1624, 1640, 1797, 1861, 1916,... 2933, 2946, 2952, 3030, 3097, 3121, 3128,... 4906, 4915, 4917, 4924, 4936, 4938,... 10041, 10049, 12169, 12272, 13000, 13285, 13289, 13296, 13604, 13632... *Gerbert*, 85, 91, 94, 96, 112, 116, 124, 128, etc...)

75. ... LE FLORI p. 209
(30 exemples)
(*Liste* : v. 855, 928, 1280, 1302, 1325, 1512, 1578, 1722, 1829, 1984, 2195, 2645, 2889, 3305, 3451, 4192, 5453, 6642, 10092, 13334, 13341, 13345, 13479, 14657, 15178, *Gerbert* 485, 1628, 1988, 2046, 2057.)

76. ... LE GUERRIER p. 206
(... AL VIS FIER)
(*passim*)

77. ... L'ENFANT... p. 209
(... LE VALLET...)
(32 exemples)
(*Liste* : v. 7324, 9232, 9625, 9652, 9743, 9772, 9791, 10193, 10846, 10966, 11375, 11483, 11588, 11600, 11635, 12012, 12087, 12102, 12122, 12129, 2171, 12369, 12520, 12656, 12828, 13329, 13589, 14333, 14961, 15106, 16094, 16437.)

78. LE PLUS COURTOIS... p. 199
(voir HYPERBOLES)

79. ... LE POSTEÏS p. 213
(80 exemples)
(*Liste* : v. 3300, 4078, 4210, 4828, 4945, 5271, 5328, 5508, 5664, 5840, 6103, 8298, 8318, 8398, 8416, 8627, 8839, 8909, 9045, 9111, 9125, 9871, 10083, 10201, 10937, 10950, 10963, 10988, 11416, 11456, 11785, 11812, 11825, 11881, 11931, 12223, 12411, 12609, 12624, 12645, 12807, 12870, 12927, 13277, 13536, 14441, 14533, 14638, 14794, 14892, 15178, 15222, 15228, 15628, 15634, 15652, 15827, 15846, 15855, 16027. *Gerbert*, 294, 301, 355, 475, 791, 1137, 1190, 1243, 1296, 1385, 1526, 1621, 1637, 1767, 1809, 1843, 1894, 2032, 2308, 2431.)

80. ... LE RICHE... p. 211
(10 exemples)
(*Liste* : v. 2913, 5611, 6164, 6389, 6638, 9971, 10137, 12212, 12299, 13007.)

81. « LES MORS ES MORS »... p. 253
(« DUEL SOR DOLOIR... »)
(6 exemples)
(*Liste* : v. 747-9, 4896, 12283, 12937-8, 13832, *Gerbert* 2376.)

82. ... LE VALLET... pp. 209-10
(voir L'ENFANT)

83. ... L'EVESQUE... p. 211
(17 exemples)
(*Liste* : v. 13533, 14891, 14896, 15070, 15087, 15109, 15373, 16412, 16481, 16538, 16553, *Gerbert* 108, 142, 164, 177, 195, 223.)

84. LI DUS GARINS... p. 214
(environ 150 exemples)

85. LIEVE LA NOISE ET ENFORCE LI CRIS p. 155
(6 exemples)
(*Liste* : v. 1130, 2970, 7582, 14515, 16212, *Gerbert* 473.)

86. ... LI GRANT ET LI PETIT pp. 86 et 204

(57 exemples)

(*Liste* : v. 113, 327, 333, 488, 1004, 1061, 1416, 1525, 1540, 2043, 2521, 2535, 2896, 2924, 3272, 3532, 3629, 3720, 3723, 3751, 3932, 3963, 4158, 4658, 4703, 4707, 5202, 5270, 5430, 5865, 6113, 6609, 7592, 7979, 8400, 8407, 10069, 11059, 11148, 11465, 11811, 11908, 12270, 12482, 13634, 14323, 14503, 15705, 15757, 15808, 16219. *Gerbert*, 734, 821, 1350, 2003, 2171, 2403.)

87. ... LI GRIS p. 208

(55 exemples)

(*Liste* : v. 2935, 2949, 3043, 3965, 3987, 3997, 4062, 4065, 4170, 4175, 4230, 4426, 4430, 4459, 4483, 4518, 4523, 4562, 4685, 4765, 4786, 4835, 4871, 4884, 4899, 5024, 5080, 5100, 5183, 5190, 5210, 5223, 5284, 5390, 5613, 5800, 6041, 6094, 6123, 6165, 6175, 6187, 6221, 6264, 6289, 6375, 6556, 7351, 10249, 10310, 10365, 10906, 10924, 10956, 12834.)

88. ... LI LOHERENS GARINS p. 214

(environ 170 exemples)

89. ... LI PREUS... p. 208

(50 exemples)

(*Liste* : v. 1498, 1857, 5579, 7183, 7627, 9446, 9552, 9574, 10236, 11343, 11535, 12674, 13090, 13096, 13221, 13282, 13822, 13910, 13980, 14286, 14359, 14494, 14657, 14879, 14894, 14923, 15083, 15170, 15181, 15584, 15603, 15798, 16257, 16480. *Gerbert*, 385, 755, 911, 1021, 1110, 1425, 1432, 1505, 1785, 1829, 1924, 2136, 2144, 2184, 2279.)

90. LITOTES p. 119

(voir ... NE PRISENT ONQUES FIN
... AINC NE FINERENT)

91. ... LI VENERES... p. 208

(11 exemples)

(*Liste* : v. 1675, 1883, 3421, 7255, 7389, 7441, 8701, 14110, 14123, 14656, 14924.)

92. LI VIEX... p. 213

... LI VIELH...

(36 exemples)

(*Liste* : v. 707 (dans *A* seulement), 928, 1543, 4641, 9292 (dans *A* seulement), 9436, 9574, 10500, 10506, 10517, 10667, 10690, 10760, 11449, 12778, 12820, 12824, 12900, 13055, 13063, 13426, 13479, 14657, *Gerbert* 103, 271, 1145, 1218, 1476, 1497, 1499, 1651, 1772, 1806, 1877, 1932 1941.)

93. ... L'ORGUILLOX... p. 210

(32 exemples)

(*Liste* : v. 808, 4742, 6184, 8363, 8614, 8868, 9349, 9575, 12810, 12817, 12902, 13005, 13185, 14494, 15059, 15088, 15092, 15110, 15610, 15839, 15959, *Gerbert* 234, 356, 565, 805, 900, 920, 1040, 1292, 1311, 1399, 1676, 2410.)

M

94. ... MAIS NUL N'EN SAI NOMER p. 111

(9 exemples)

(*Liste* : v. 576, 1075, 3566, 3871, 13680, *Gerbert* 666, 737, 1014, 1265.)

95. MENTIR pp. 110 et 149

(voir « GARDE N'I AIT MENTI »
NE VOS EN QUIER MENTIR)

96. ... « MERVEILLES PUIS OÏR » pp. 235-6
... « MERVEILLES AVEZ DIT »

(36 exemples)

(*Liste* : 1332, 1697, 1743, 1752, 1831, 2145, 2775, 3242, 3304, 4201, 4426, le vers qui suit 4443 dans les mss. autres que *A*, 4512, 5194, 5715, 6052, 6281, 6501, 6577, 6659, 6983, 7874, 8638, 8781, 9757, 10206, 10530, 12606, 12821, 13196, 14826, 15217, 15397, 15618, *Gerbert* 101, 2013.)

97. MIEN ESSIENT... p. 110

(14 exemples)

(*Liste* : v. 2104, 2839, 7578, 7703, 8419, 9692, 11607, 15241, 16200, 16496, *Gerbert* 731, 1862, 2181, 2445.)

98. MORT LE TREBUCHE... p. 219

(29 exemples)

(*Liste partielle* : v. 439, 517, 637, 654, 1923, 1932, 4842, 6524, 7358, 9334, 9595, 9602, 9617, 11229, 11255, 11274, 13647, 13655, 13752, 13754, 14090, 14132, 15115, 15166, *Gerbert* 425, 453, 479, 483, 487, etc...)

N

99. ... N'A DE MORT GUARISON p. 141
... NEL PUET ARME TENSER

(voir CUI IL CONSIUT)

100. ... NE PRISENT ONQUES FIN p. 119
... N'I OT REGNE TENU *
... NE SE VONT ARESTANT *

(84 exemples)

(*Liste* : v. 555, 824, 1205, 1345, 1453*, 2088, 2152, 2188, 2833, 2960*, 3136, 3595*, 3602, 4084, 4248, 4384*, 4878, 5261, 6215, 6844, 6971, 7062, 7179, 7614, 8066, 8410, 8465, 8965, 9515, 9564, 9672, 9865, 9885, 10100, 10646*, 10706*, 11202, 11358, 11365, 11523, 11633, 11856, 12268, 12280, 12687, 12806, 13049*, 13068, 13095, 13103, 13165, 13235*, 13271*, 13476*, 13540, 14282, 14519, 14612*, 14681, 14702, 14707, 14842, 15888, 15920, 15955, 16239, *Gerbert* 208, 262*, 553, 678, 752*, 817, 856, 1104, 1288, 1342, 1488*, 1910, 1971, 2124, 2192*, 2396, 2200, 2400.)

(*Note* : les expressions marquées d'un astérisque présentent des variations d'assonance.) [1]

101. ... NE LI CHAUT QUI LE PRIST p. 231
(v. 9459, 14432, *Gerbert* 1091)

102. ... NE SUNT QUE... p. 203
(6 exemples)
(*Liste* : v. 14009, *Gerbert* 169, 250, 1014, 1068, 1379.)

103. ... NE VOUS EN QUIER MENTIR p. 110
(*Liste* : v. 13275, 13317, 14868, 15406, 15561, *Gerbert* 505, 585, 1773, 2464.)

104. ... N'I OT QUE COROCIER p. 122
(v. 4112, 10592)
(voir MENTIR)

105. NOIR, NOIRCIR pp. 127 et 226
(*passim*)

106. NUIT, MIENUIT (VEPRES) p. 126
(28 exemples)
(*Liste* : 230*, 308, 315(v), 1589, 2627(v), 2629, 2837, 2851, 2929*, 3165(v), 3175-9(v), 3544, 3726, 4144*, 6324, 7840-1, 7869, 8954, 8973, 9827-8, 9965, 10921, 14007, *Gerbert* 89, 679, 1000, 1285, 1483.)
(*Note* : les exemples marqués d'un astérisque se terminent par la formule : « cant il durent dormir » ; ceux qui sont suivis d'un (v) peuvent ne pas contenir le mot « nuit », mais indiquent l'état de veille.)

O

107. OR p. 128

108. OR ESCOUTEZ/ENTENDEZ... p. 112
(12 exemples)
(*Liste* : v. 1208, 3345, 5289, 5291, 5702, 8290, 11440, 11975, 13878, 15550, *Gerbert* 596, 1552.)

109. OR I PARRA / BIEN I PERT... p. 205
(19 exemples)
(*Liste* : v. 4933, 6112, 6743, 7715, 7718, 7907, 8281, 8510, 9190, 9198, 9253, 10039, 10067, 12841, 13123, 14057, 14304, 15125, *Gerbert* 66.)

---

[1] C'est là ce que M. J.J. DUGGAN dans son article sur les formules du *Couronnement de Louis* appelle « the non-hesitation formula ».

P

110. PAR LA MAIN/LE POING/DESTRE p. 229

(12 exemples)

(*Liste* : v. 2800, 2827, 2854, 3898, 6402, 6858, 7769, 7884, 12075, 12137, 12323, *Gerbert* 2058.)

111. PARTANT VERREZ... p. 112

(v. 178, 298)

112. ... PAS NE LI ABELI p. 122

(6 exemples)

(*Liste* : v. 3045, 4100, 4197, 9474, 12988, 15963.)

113. ... PLAISIR p. 87

(53 exemples)

(*Liste* : v. 932, 1066, 1150, 1179, 1524, 1543, 1580, 1751, 2692, 2742, 2779, 2823, 2823, 3271, 3373, 3488, 4246, 4324, 4366, 4453, 5094, 5417, 5479, 5492, 5496, 5504, 5754, 5959, 5999, 6623, 6686, 7170, 7741, 7788, 8446, 8688, 9744, 9770, 9910, 9920, 10788, 10797, 10897, 11760, 11967, 12419, 12445, 12729, 13487, 13518, 15871, *Gerbert*, 1590, 1678.)

(voir aussi « TOT A VOTRE PLAISIR »)

114. PLORER p. 226

(*passim*)

115. ... PLUS DE.... p. 203

(55 exemples)

(*Liste* : v. 33, 133, 137, 237, 352, 490, 675, 1596, 1999, 2074, 2353, 2391, 2554, 2662, 3083, 4013, 4526, 4710, 4856, 5529, 5530, 5855, 7212, 7336, 7500, 7578, 7666, 8451, 8552, 9057, 9441, 9567, 9787, 10053, 10336, 11636, 12574, 12761, 13548, 13586, 14167, 14723, 14874, 15067, 15256, 15270, 15558, 15600, 16151, 16227, 16427. *Gerbert*, 2290, 2292, 2363, 2436.)

116. PRODON SERA SE IL VI PAR AEZ p. 133

(v. 1089, 1486)

Q

117. ... QUE JE LE SAI DE FI p. 110

(4 exemples)

(*Liste* : v. 2315, 12895, *Gerbert* 339, 712.)

118. QUE LES TALONS EN FIST A MONT VENIR p. 141

(6 exemples)

(*Liste* : 3082, 4121, 4500, 4760, 7387, *Gerbert* 872.)

119. ... « QUE PORRAI DEVENIR ? » p. 236

(14 exemples)

(*Liste* : v. 1312, 6159, 6169, 9714, 9951, 10978, 15325, 15449, 16177, *Gerbert* 541, 1146 1165, 1794, 2314.)

120. ... « QU'EST CE QUE AVEZ DIT ? » p. 236
(15 exemples)
(*Liste* : v. 68, 86, 2019, 2807, 5345, 5703, 5946, 6013, 7731, 8577, 10195, 14490, 16515, *Gerbert* 24, 2001.)

121. QUE VOUS DIROIE ?... p. 111
(19 exemples)
(*Liste* : v. 527, 791, 1168, 1998, 3581, 3858, 4598, 5245, 5257, 7577, 8054, 9671, 10062, 10128, 11742, 14032, 15752, 16820, *Gerbert* 57.)

122. QUI DONC OÏST... p. 143
QUI DONC VEÏST...
(52 exemples)
(*Liste* : v. 970, 3034, 3102, 4073, 4549, 4552, 5139, 6090, 6132, 6145, 6924, 6947, 7307, 7373, 7383, 7390, 7413, 7449, 7608, 7625, 7633, 7651, 7656, 8179, 8482, 8545, 8618, 9109, 9619, 9658, 9783, 10567, 10571, 10577, 10822, 10846, 11001, 11184, 11267, 11279, 11288, 11508, 12278, 12529, 12537, 12791, 14138, 14539, 16505, 16601. *Gerbert*, 927, 1850.)

123. « QUI SON NEZ COUPE, IL DESERTE SON VIS » p. 271
(v. 2877, 5322, 8465, *Gerbert* 290)

R

124. RELUIRE p. 138
(voir : TOT EN RELUIST)

125. ROUGIR pp. 127 et 226

S

126. ... CE SACHIEZ VOS DE FI p. 112
BIEN LE SACHIEZ...
(15 exemples)
(*Liste* : v. 1627, 2209, 3170, 6425, 6754, 6963, 7695, 8491, 9613, 12996, 14097, 15381, 16609, *Gerbert* 498, 1422.)

127. SAINTE MARIE !... p. 114
(32 exemples)
(*Liste* : v. 483, 2650, 5183, 5339, 6472, 7077, 7089, 8565, 9253, 9259, 9737, 11380, 11734, 12505, 12539, 12815, 13579, 14059, 14800, 14888, 14916, 15032, 15627, 16293, 16325, *Gerbert* 113, 901, 1045, 1145, 1434, 2319.)

128. ... S'ASIENT AU DINER p. 221
... (AL MANGIER SONT ASIS)
(voir : L'AIGUE DEMANDENT)

129. SAUTER / SE DRECIER... p. 228
(CORIR)
(53 exemples)
(*Liste* : v. 1160, 1535, 2246, 2299, 2321, 2383, 2424, 2597, 2727, 3486, 3676, 3800, 5142, 5507, 5876, 6012, 6208, 6248, 6268, 6276, 6853, 7064, 7990, 8766, 9004, 9150, 9502, 10458, 11419, 11463, 11837, 11931, 12121, 12179, 12407, 12463, 12477, 12501, 12610, 13045, 13230,

13232, 13337, 13437, 13443, 14487, 16362, *Gerbert* 168, 821, 1668, 1720, 2067, 2100.)

130. ... SEGNOR... p. 112

(v. 974, 2965, 16609, *Gerbert* 339)

131. SI COM L'ESTOIRE LE NOUS RACONTE ET DIT p. 108
... SI COM DIT LI ESCRIS

(v. 18, 702, 826, 1909, 2842, 7183, 10156)

132. ... SI EN FU ESBAHIS p. 123

(10 exemples)

(*Liste* : v. 2865, 3379, 3454, 3843, 3963, 9269, 10934, 10965, 11024, 13736.)

133. ... SI L'A A RAISON MIS p. 123

(53 exemples)

(*Liste* : v. 390, 1212, 1442, 2937, 3194, 3399, 3474, 3742, 4206, 4468, 4738, 4881, 5071, 5104, 5278, 5546, 5767, 6616, 6650, 6665, 6820, 6845, 7015, 7121, 7228, 7267, 7586, 7749, 7771, 8219, 8630, 8757, 8824, 8887, 9438, 9877, 9886, 9919, 10161, 10863, 10939, 11464, 11728, 12076, 12227, 12641, 14179, 16258, *Gerbert* 1270, 1405, 1669, 1930, 2092.)

... SI LI PRENT A HUCHIER p. 123

(5 exemples)

(*Liste* : v. 268, 4539, 10587, 10666, *Gerbert* 532.)

134. ... SI QUE FU BIEN OÏZ p. 123
(15 exemples)
... SI QUE L'OÏRENT CENT

(*Liste* : v. 500, 2300, 4319, 5857, 5878, 5888, 7144, 8795, 10038, 12409, 12901, 13168, 14489, 15075, *Gerbert* 1567.)

135. ... SI COM J'OÏ CONTER p. 110

(11 exemples)

(*Liste* : v. 149, 940, 2765, 5687, 7200, 13270, *Gerbert* 416, 584, 594, 2195, 2201.)

136. SOLEIL p. 126

T

137. TANT LE CERCHA... p. 148
TANT LE PORSIVENT...
TANT ONT ERRE...

(5 exemples)

(*Liste* : v. 830, 1248, 3297, 3708, 9516.)

138. ... « TOT A VOTRE PLAISIR » p. 87

(44 exemples)

(*Liste* : v. 725, 736, 1670, 2039, 2073, 2580, 2759, 3016, 3538, 3693, 3752, 3930, 4152, 4238, 4322, 4473, 4905, 6367, 7324, 7741, 7768,

7887, 8949, 8962, 9277, 9883, 10993, 11405, 11504, 12312, 13173, 13381, 13618, 15795, 15939, 16261, *Gerbert* 640, 645, 656, 816, 1462, 1607, 2098, 2108.)

139. ... TOT DROIT A... p. 120
(21 exemples)
(*Liste* : v. 2184, 3728, 3953, 3994, 5255, 7202, 8069, 10235, 10364, 10441, 13964, *Gerbert* 152, 182, 660, 702, 711, 956, 1257, 1489, 2126, 2458.)

140. TOT EN RELUIST... p. 138
(v. 4684, 12504)

141. TOT POR... p. 117
(4 exemples)
(*Liste* : v. 13311, 14226, 15199, 15228.)

142. TUIT S'I ACORDENT... p. 249
(3 exemples)
(*Liste* : v. 72, 3990, 5430.)

143. TUE ET DETRENCHE ET CRAVENTE ET OCIST p. 141
(3 exemples)
(*Liste* : 477, 14545, 14565.)

V

144. VAIR ET GRIS p. 128
(*passim*)

145. VERMEIL p. 127
(*Liste partielle* : v. 2832, 6076, 7400, 7407, 9608, 9689,...)

146. VERT p. 128

147. ... VOS DIRAI... p. 110
(6 exemples)
(*Liste* : v. 5574, 5619, 6475, *Gerbert* 661, 1599, 1926.)

Certains faits que l'analyse ne mettait pas en valeur apparaissent dans ce tableau. Le plus frappant est la relation qui existe entre le point d'articulation des consonnes, et la place dans le vers des formules dont ces consonnes sont le premier élément. Ainsi les consonnes explosives (*p, t, q*) apparaissent surtout au début du vers, ou bien séparent avec force un second hémistiche du premier. Les nasales et les sifflantes ont au contraire tendance à former des expressions destinées au second hémistiche. Le style épique se révèle donc une fois de plus bien adapté à la tradition orale.

LISTE DES MOTIFS EMPLOYES DANS *GARIN LE LOHERAIN*

Adoubement : 133.

Anticipations : 112.

Armement : 136.

Attaques : 156.

Baiser : 228.

Bataille à la Cour : 265.

Blessures : 218.

Chevaliers sous les armes : 138.

Combats à l'épée : 142.

Combats à la lance : 143.

Congé : 245.

Conseils : 246.

Coup de poing fatal : 233.

Débandade : 148.

Désarmement : 137.

Destructions païennes : 176.

Dévotions matinales : 223.

Expéditions (voir Attaque) : 155.

Foules : 152.

Jongleur historien ou moraliste : 116.

Lignage : 150.

Messagers : 148.

Meurtre permis : 248.

Mobilisation des troupes : 147.

Pamoisons : 227.

Panorama épique : 146.

Pleurs : 226.

Portraits : 225.

Prières : 254.

Prière du héros mourant : 257.

Regrets : 250.

Repas : 221.

Salut : 243.

Service funèbre : 154.

Sièges (voir Attaques) : 155.

Sommeil : 156.

Vue de la fenêtre (voir Panorama épique) : 145.

MONTURES DES CHEVALIERS DANS *GARIN LE LOHERAIN*

(Pour les mots très fréquents, nous avons simplement donné le nombre d'exemples.)

I. a) Noms désignant les montures :

CHEVAL, 240 + 35 dans *Gerbert.*
DESTRIER, 127 + 12 dans *Gerbert.*
PALEFROI, CORRAOR, CORSIER, 35 + 1 (le couple « palefroi et roncins » apparaît 22 fois, dont 1 dans *Gerbert*).
RONCINS, MULES, SOMIERS, 81 dont 2 dans *Gerbert.*

b) Noms propres, BAUÇANT (v. 1080, 4939, 10639, 13110, 13678, et *Gerbert*, 384).
BLANCHART (v. 8671, 9507, 9511), BLANCHART ou LE FLORI, (v. 9532, 9612).

c) Noms de provenance géographique :
AUFERRANT (v. 344, 659, 2995, 4970, 5285, 7381, 8125, 8405, 8414, 8530, 8764, 8943, 9325, 9631, 10368, 14004, *Gerbert*, 253, 263, 456, 461.)
ARRABI (v. 1928, 3034, 3530, 4025, 4410, 4750, *Gerbert*, 384, 420, 466, 479, 483, 865, 1124, 1408).
AMORAVI (v. 3093).

d) Noms pris comme épithètes, et combinés avec des noms de provenance géographique :
VAIR ARRABI (v. 4045), ROX ARRABI (v. 1158, 8176), VAIR DE VALFONDEE (v. 9589), BAI DE VALFONDEE (v. 12859), SOR BAUÇANT (v. 10639).

II. Epithètes.

a) DE PRIS, 75 + 13, BON, 34 + 8, LE BON CHEVAL DE PRIS, 14 + 5.

b) Epithètes géographiques : ARRABIZ (v. 1680, 2787, 3102, 3795, 4308, 4745, 5001, 8303, 11009, 11067, 12119, 12751, 12879, 12887, 13718, 14099, 14973, 15980).
D'ESPAGNE (v. 7317, 8470, 11591, 14044).
EN GARDE (CADIX) NOURRI (v. 2995).
DE SURIE (v. 1624).
GASCON (v. 9599, 9602, 11241, 11244).
ARRAGON (v. 11255).
MULS SARRASINS (v. 10901) (= 30 exemples).

c) Epithètes de couleur, voir auferranz, Blanchart, Bauçant, Flori, vair, bai, rox, sor, blanc (v. 1910 dans d'autres manuscrits que *A*, v. 5673, *Gerbert*, 1407).

d) Epithètes variées, BEL (v. 4633).
GRANT (v. 2522, 4479, 4950, 8469, 9660, 14167, 14962).
SEJORNEZ (v. 2378, 9679, 10398, 13028).
ABRIEVE, v. 13031 (avec CORANS, v. 64, 6747).
AFAUTRE (v. 1083).
BRAIDIS (v. 710 de *Gerbert*).
CORANS (v. 64, 135, 335, 348, 2956, 3044, 4726, 4771, 6747, 7393, 7634, 10434, 10438, 10453, 13655, 14065, *Gerbert*, 447, 826).
(Cet adjectif est le plus souvent associé à un autre : « corans et abrives », « corans et arrabis ».)
CORSIL (v. 8125).
CRENU (v. 11218, *Gerbert*, 253, 263).
MOVANT (v. 13651).

e) Hyperboles et métaphores :
DE CORRE ENTALENTI (v. 6751).
AINS NUL MILLOR NE VI (v. 8143, 12994).
N'OT TEL POR CORRE EN LX PAIS (v. 14044).
QUI PLUS TOT CORT QU'ESPERVIERS A VOLEE (v. 12860).

f) Guirlandes d'adjectifs :
GRANT ET LANÇANT ET FORT ET ARRABI (v. 468).
GRANT ET FORNI ET ISNEL ET CORSI (v. 7318).
GRANT ET LANÇANT ET ISNEL ET HARDI, *Gerbert* (v. 831).

III. Verbe CHEVAUCHER, souvent chargé d'émotion, d'héroïsme ou d'ardeur belliqueuse, assez souvent au début d'une laisse ou d'un discours important (exemples en italique) :

Vers 266, 294, 319, *336*, 370, *409*, 622, *954*, 1144, 1630, 1736, 1823, 1857, 1867, 2280, 2514, 2525, 2945, 3276, 3368, 3544, *3599*, *3600*, 3663, 3813, 4002, 4036, 4067, 4082, 4096, 4268, 4938, 5670, 6709, 6756, 6770, 7563, 7629, 7662, *7921*, 8038, 8065, 8138, 10955, 10956, 11012, 11195, 11275, 11537, 11543, 11544, 12325, 12746, 12755, 12954, 12974, 13067, 13072, 13115, 13282, 13298, 14161, 14607, 14785, 14853, 14926, 14993, *15004*, 15341, 15547, *16187*, 16227, 16235, 16273. *Gerbert*, 70, 642, 759, *1000*, 2259, 2423.

APPENDICE III

TABLEAU DES MANUSCRITS [1]

SIGLE	COTE MODERNE	COTE ANCIENNE [2]	DATE	DESCRIPTION ET JUSTIFICATION
*A**, [4] 11 [3]	Arsenal fr. 2983	Ars. 180	XIII[e]	in-4°, 261 f., 2 col., 30 v.
B, 16	Bibliothèque municipale de Berne n° 113		XIII[e]	in-fol. 86 f., 3 col., 55 v.
*C**, 2	Bibliothèque nationale fr. 1443	B.N. 7533[2.2.] Colbert 1560	XIII[e] ou XIV[e]	in-4°, 191 f., 2 col., 40 v.
*D**, 3	Bibl. Nat. fr. 1461	B.N. 7542[3.3.] Colbert 5172	XIII[e]	in-4°, 229 f., 2 col., 30 v.
E, 8	Bibl. Nat. fr. 19160 (copie à Epinal, n° 165)	St-Germain 1244	XIII[e]	in-folio parvo, 349 f., 2 col., 30 v.
F, 4	Bibl. Nat. fr. 1582	B.N. 7608	XIII[e] ou XIV[e]	in-4°, 179 f., 2 col., 40 v.
G. 9	Bibl. Nat. fr. 19161	St-Germain 2041	XIII[e]	in-4°, 142 f., 2 col., 30 v.
I, 13	Bibl. mun. de Dijon, n° 528	Dijon 300[1]	XIII[e]	petit in-4°, 260 f., 2 col., 53 v.
*J**, 14	Montpellier 243	———	XIII[e]	in-4°, 146 f., 2 col., 30 v.
L_1, —	Lille, Godefroy 64	Lille G. 151	XIII[e]	petit in-4°, 98 f., 2 col., 36 v.
L_2, 10	Bibl. Nat. fr. 24377	La Vallière 60 B.N. 2728	XIV[e]	174 f., 2 col., 30 v.
M, 5-5a	Bibl. Nat. fr. 1622	B.N. 7628[2], de La Mare 282	XIII[e]	in-4°, 259 f., 2 col., 30 v.

Sigle	Cote moderne	Cote ancienne [2]	Date	Description et justification
N, 12	Arsenal fr. 3143	Ars. 181, collège de Navarre (A 34)	XIV[e]	in-fol., 188 f., 3 col., 51 v.
O, 21	Oxford, Bodléienne, Rawlinson	poetry 150	XIII[e]	in-4°, 2 col., 40 v.
P, 1	Bibl. Nat. fr. 1442	B.N. 7533	XIII[e]	in-4°, 261 f., 2 col., 30 v.
*Q**, 17	Bruxelles 9630	Bruxelles 281	XIII[e]	in-4°, 2 col., 40 v.
(*R*)[5], 15	Jadis dans la bibliothèque de Roquefort.		XIII[e]	
S, 7	Bibl. Nat. 4988	B.N. 9654[3.3a]	XIV[e]	in-4°, 291 f., 2 col., 47 v.
T, 22	Turin fr. 36 [6]		1311	
U_2,* —	Vatican, Urbin, 375		XIII[e]	31 cm / 21 cm 8, 117 f., 2 col., 48 v.
(*U*) 19	(Cheltenham 2937, sir Thomas Philipps)		XIII[e]	
V, 18	B.N. Nouv. acq. 10051	St-Valery/Somme	XIV[e]	in-4°, 226 f., 2 col., 32-36 v.
X, 6	B.N. fr. 2179	B.N. 7991[5], de La Mare 227	XIII[e]	in-4°, 144 f., 2 col., 28 v.
(*W*, 20)	Cheltenham, Sir Thomas Philipps			

[1] Pour des renseignements détaillés, voir la bibliographie.
[2] Il a paru utile de donner aussi cette cote à laquelle se réfèrent plusieurs études et l'édition de P. Paris.
[3] Les chiffres arabes sont ceux adoptés par Bonnardot ; les sigles sont de Stengel et ont été utilisés par la plupart des éditeurs modernes.
[4] Les manuscrits marqués de ce signe sont ornés de miniatures.
[5] Les sigles et remarques placés entre parenthèses désignent des manuscrist disparus. Pour (*R*) voir page 321.
[6] Sur ce manuscrit, voir les remarques de la page 14.

TABLEAU MONTRANT LA REPARTITION DES LAISSES
DE PLUS DE 100 VERS DANS *A*

Légende : 1. Laisses groupées par 10 — 2. Nombre de vers que représente le groupe — 3. Laisses de 100 à 200 vers — 4. Laisses de 200 à 300 vers — 5 Laisses de 300 à 400 vers — 6. Laisses de 400 à 500 vers — 7. Laisses de plus de 500 vers.

1	2	3 (100-200)	4 (200-300)	5 (300-400)	6 (400-500)	7 (plus de 500 v.)
I-IX	321					
X-XIX	498	XV (108) et XVII (168)				
XIX-XXIX	628	XX (118) et XXVII (142)				
XXX-XXXIX	436	XXXIII (107)				
XL-XLIX	1285	XLIII (165) en *-ié*		XL (331)		XLVII (555)
L-LIX	1542	LV (124), LVII (137), LIX (165)		L (380)		LIV (593)
LX-LXIX	1603	LXI (178), LXIII (151), LXIV (192)	LXV (278)			LXIX (655)
LXX-LXXIX	1096	LXXIII (126), LXXV (129)	LXXVII (252)	LXVIII (345)		
LXXX-LXXXIX	1990	LXXXIX (169)	LXXX (212), LXXXIV (289), LXXXVII (243)	LXXXV (380)		LXXXVIII (529)

1	2	3 (100-200)	4 (200-300)	5 (300-400)	6 (400-500)	7 (plus de 500)
XC-XCVIII	749	XCI (149)		XCVIII (332)		
XCIX-CIX (Mort de Bégon)	748	XCIX (161), CVIII (182) en *-é*, CIX (143)				
CX-CXIX	800	CX (199), CXIX (158)	CXVII (265)			
CXX-CXXIX	1572	CXXIII (139), CXXVII (143), CXXIX (156)			CXXI (492), CXXII (422)	
CXXX-CXXXIX	982	CXXXIII (153), CXXXIV (168)			CXXXIX (400)	
CXL-CXLIX	892		CXLII (204)	CXLVIII (326)		
CL-CLIX	1001	CL (130), CLVIII (105)	CLIV (217), CLVII (245)			
CLX-CLXVI	467	CLXV (138)				
GERBERT I-IX	498	II (161), VI (105)				
X-XIX	991	XIII (150), XVI (189)			XVIII (429)	
XX-XXVIII	981	XXVIII (192)	XXIII (296)	XXI (332)		

Total des laisses de plus de 100 vers : 59 sur 194 ; nombre de vers contenu dans ces laisses : 14012 sur 19087 vers.

ETAT DES EDITIONS

HERVIS	GARIN	GERBERT	ANSEIS	YON
	A* éd. J. Vallerie (1947)	A* [1] éd. P. Taylor (1952)		
	B	B		
	C éd. P. Paris (1833-35)	C		
	D éd. Du Méril (1846)	D		
E* éd. Stengel (1903)	E	E		
	F [2]	F		
	G			
	I	I		
	J	J		
	L_1	L_1		
			L_2	
	M	M		M* éd. S. Mitchneck (1935)
N*	N*	N	N*	
id.	éd. Monges (1951) [3]			éd. H.J. Green (1940)
	O	O		
	P	P		
	Q	Q		
	S	S	S	
T*	T	T		
id.				
			U_2	
	V	V		
	X	X		

[1] Sigles signalés par un astérisque : manuscrits édités en leur entier ou utilisés dans une édition critique ; sigles en italique : manuscrits utilisés comme manuscrits de base dans une édition composite.

[2] Stengel affirme que c'est là le manuscrit lu de préférence par P. Paris. Cependant Bonnardot explique qu'« une note manuscrite sur le feuillet de garde signale l'édition comme faite d'après *D* ».

[3] En microfilm. University Microfilms. Ann Arbor, Michigan n° 2547.

NOTE SUR LE MANUSCRIT R.

En 1808, ce manuscrit était en la possession de Roquefort, qui, dans son *Glossaire de la langue romane* (t. II, p. 777), en raconte l'histoire et en cite les quatre premiers vers :

> Vielle chançon voire volez oïr ?
> De bone estoire vos dirai sans mentir,
> Si com li Vendres par merveilleus aïr,
> Vindrent en France cretiens envaïr.

En 1874, Bonnardot nous apprend que ce manuscrit (le n° 15 de sa liste, sigle *R*) s'est égaré. « Ce manuscrit », dit-il, « ne m'est connu que par les premiers vers rapportés par Roquefort », vers qu'il cite en faisant remarquer que les deux derniers « présentent une leçon isolée, indépendante de tous les autres manuscrits » [1]. Mais ces quatre vers se retrouvent, accompagnés d'une cinquantaine d'autres, au tome XVIII de l'*Histoire littéraire de la France* (1835, p. 748) dans une série de réflexions d'Amauri Duval sur *Hervis* et *Garin*. Bonnardot ne cite pas cet article dans la liste des éditions partielles qu'il a dressée en 1874, mais il y a fait allusion dans une note [2]. Peut-être l'a-t-il négligé en raison de son manque de précision à propos des sources utilisées. Ce défaut est d'autant plus regrettable que le texte cité par Duval permet de confirmer le soupçon que fait naître cette « leçon isolée et indépendante » des vers 3 et 4 : ce début de *R* est en effet un exemple unique de version *rimée*, particularité qui n'avait pas encore été signalée, à notre connaissance. On trouve en effet ceci dans l'introduction que Miss Pauline Taylor a placée en tête de son édition de *Gerbert de Mez* (1952), p. XXIII : « C. Versions perdues... trois manuscrits en vers assonancés dont on a perdu la trace : R, 29.520 vers... [3] ». Malheureusement, les citations de Duval ne donnent aucun détail sur la disposition des laisses. On peut juger de l'obscurité dans laquelle cet érudit nous laisse au

---

[1] F. Bonnardot, *Essai de classement des manuscrits des Lorrains*, *Rom.* 1874, pp. 249-250.

[2] La liste se trouve p. 201 de l'article que nous venons de citer. Mais page 253, la note 1 signale l'erreur de Roquefort disant qu'il a lu *Garin* dans le manuscrit « La Vallière 2728 » ; mais, fait remarquer Bonnardot, ce manuscrit (B.N. fr. 23377, L_2) ne contient qu'*Anséis*, et « l'*Histoire littéraire*, XVIII, 747, a endossé l'erreur de Roquefort ».

[3] Ce renseignement sur le contenu du manuscrit se trouve dans le *Glossaire* de Roquefort.

sujet de ses sources, par la note suivante, p. 743 de son article, en appendice à une citation qui correspond aux vers 28-38 de *A* :

« Cette tirade et toutes les citations de ce roman que nous ferons dans la suite sont très différentes, mais pour le style seulement, du texte publié par M. Paris. Il aura copié sur un autre manuscrit » [4].

Cependant il est probable que la première laisse a été scindée en trois parties ou davantage. Voici un relevé des sept passages cités par Duval:

1° 12 vers en *-ir* [5]
2° Nouvelle laisse au vers 12 de *A* en *-ir*
3° laisse en *-is* correspondant aux vers 28-38 de *A*.
4° *A* v. 80-92 en *-is*
5° *A* v. 93-101 en *-is*
6° *A* v. 111-118 en *-i*
7° *A* v. 172-177 en *-er*.

La lecture de ces vers ne fait guère regretter la perte du manuscrit, tant y abondent platitudes, maladresses, absurdités. On peut d'ailleurs douter que le « poète » ait été capable de tenir la gageure jusqu'au bout. Le dernier extrait de Duval, qui, hélas, n'a pas dit s'il avait continué à lire le même manuscrit, est l'énumération finale, et le passage est assonancé. La leçon s'en rapproche fort de *E* (349b) et surtout de *P* (261b) sans pourtant se confondre avec celle de ces deux manuscrits lorrains (les seuls du groupe *E M P X* qui possèdent l'énumération finale). Si l'on retrouvait ce manuscrit, on pourrait peut-être savoir s'il est vrai que les longues laisses en *-i* rendent presque impossible le travail du rimeur. Notons que les passages rimés se trouvent tous dans le prologue où n'apparaissent pas encore les nombreux noms propres qui facilitent l'assonance, mais non la rime : Garin, Pépin, Auberi, Hervis, Béatris, Belin, Monclin, etc... En tout cas, il aurait été intéressant de posséder côte à côte les versions pures et cette version impure. Que ne donnerait-on pas pour faire une trouvaille inverse à propos de *Raoul de Cambrai* !

---

[4] P. Paris ne parle en effet nulle part de ce manuscrit. Son édition venait de paraître lorsque Duval écrivit son article. Il est vrai que le manuscrit n'est sans doute entré dans le domaine public qu'à la mort de Roquefort (1834).

[5] Notons qu'au vers 3, Roquefort écrit *Vendres*, et Duval, *Vandres*.

BIBLIOGRAPHIE

I. LE TEXTE

A. Les éditions [1].

Hervis de Metz.

1745. Dom Calmet, *Histoire de Lorraine,* vol. 1. 1745. Contient des extraits d'*Hervis* et du début de *Garin,* transcrits d'après le manuscrit *E,* ou une copie de ce manuscrit.

1903. Edmund Stengel, *Hervis von Mes, Vorgedicht der Lothringer Geste nach allen Handschriften zum erstenmal vollständig herausgegeben, Gesellschaft für romanische Literatur,* I, 1903.

Garin le Loherain.

1833-35. Alexis-Paulin Paris, *Li romans de Garin le Loherain, publié pour la première fois, et précédé de l'examen du système de M. Fauriel sur les romans carlovingiens,* Paris, 2 vol., 1833-35.

(Edition composite basée en principe sur les douze manuscrits de Paris ; en réalité de ces douze manuscrits, neuf seulement sont utilisés : ce sont *C D E F G M N P S.*)

1835. Edward Le Glay, « *Chanson de la mort de Bègues de Belin, réduite en prose...* », *Fragments d'épopées romanes du XII^e siècle,* pp. 93-158, Paris, Techener, 1838 ; et *Archives historiques du Nord de la France,* IX, pp. 193-231, Valenciennes, 1835.
(Cette traduction a été faite d'après le texte du manuscrit *V.*)

1836. Frédéric de Reiffenberg, *Chronique rimée de Philippe Mouskés,* vol. 1, Bruxelles, 1836.

1846. Edélestand Du Meril, *La Mort de Garin le Loherain,* Paris, 1846.
(Edition composite ; environ 4000 vers ; d'après 12 manuscrits.)

1862. Alexis-Paulin Paris, « *Garin le Loherain* », *chanson de geste composée au XII^e siècle par Jehan de Flagy, mise en nouveau langage,* Paris, 1862.
(Cette traduction, mêlée de commentaires sur le texte et les manuscrits, ne s'appuie pas seulement sur l'édition de 1833-35, mais fait intervenir

---

[1] Pour *Garin,* on a indiqué toutes les éditions connues ; pour les autres branches, on a seulement donné les éditions les plus estimables et les plus accessibles, éditions intégrales le plus souvent, parfois aussi éditions partielles quand elles offrent des variantes intéressantes. Les branches sont disposées dans l'ordre généalogique, suivant la pratique des manuscrits cycliques ; les éditions sont dans l'ordre chronologique.

le manuscrit *A*, auquel est réservée la place d'honneur dans le choix des leçons.)

1947. Josephine E. VALLERIE, *Garin le Loheren, according to manuscript A, with text, introduction and linguistic study,* New-York, 1947.

Microfilm.

1951. Richard G. MONGES, *Garin le Loherant, according to manuscript N, bibliothèque de l'Arsenal 3143 (formerly 181). Text published for the first time, with an introduction,* University Microfilms, Ann Arbor, Michigan, n° 2547.

Fragments.

1838. Franz J. MONE, *Anzeiger für kunde des deutschen Mittelalters,* 1838, pp. 408-11.
(Edition de *K*, manuscrit trouvé dans un couvent d'Autriche non désigné (voir Bonnardot, *art. cité,* pp. 212-217).)

1877. Paul MEYER, « Mélanges de poésie française ; fragments d'une rédaction de *Garin le Loherain* en alexandrins », *Romania,* VI, 1877, pp. 481-89.
(77 vers et 76 vers provenant d'une copie et non d'un manuscrit. Les vers correspondent à *S* (fol. 4 a et b) pour le premier fragment ; à *A* 1337-1430 pour le second.)

1880. Karl BARTSCH, « Bruchstücken einer handschrift der *Geste des Loherains* », *Zeitschrift für romanische Philologie,* IV, 1880, pp. 575-583.
(30 vers correspondant à *A* 365-91 ; 152 vers correspondant à *A* 461-602. Edmund Stengel, dans son article, « *Zu den Bruchstücken der geste des Loherains* », *Z.f.r.ph.*, 1881, pp. 88-89, a attribué à ce fragment le sigle Z_4, et l'a placé dans le groupe lorrain.)

1905. Paul MEYER, « Fragments de manuscrits français », *Romania,* XXXIV, 1905, pp. 435-443.
(160 vers correspondant à *A* 15000-160.)

1913. Giulio BERTONI, « Un nuovo frammento di *Garin le Loherain* », *Z.f.r.Ph.*, 1913, XXXVII, pp. 708-717.
(336 vers correspondant à *A* 2220-2255 ; Edmund Stengel dans *Z.f.r.Ph.*, XXXVIII, 1917, pp. 215-226, a donné à ce fragment le sigle Z_{12}), dans son article : « Zur characteristic des neuen Lothringer Bruchstücks (Z_{12}). »)

1926. Antoine CRETTON, « Fragment d'un manuscrit de *Garin le Loherain* », *Romania,* LII, 1926, pp. 296-306.
(316 vers à rapprocher de *A* 8865-9209.)

1931. X. PAMFILOVA, « Fragments de chansons de Geste », *Romania,* LVII, p. 546.
(40 vers correspondant à *A* 11347-58 ; 11379-87 ; 11408-18 ; 11437-46.)

1931. Eugénie DROZ, « Un fragment de la *Mort de Garin le Loherain* », *Romania,* LVII, 1931, pp. 570-73.
(128 vers correspondant à *A* 14274-14400.)

Gerbert de Mez.

1874. Edmund STENGEL, « Anfang der *Chanson de Girbert de Metz* », *Romanische Studien,* I, 1874, pp. 441-552 (2460 vers).

1901. — « Die Befreiung Narbonnes durch *Girbert de Mes* », *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur,* XXIII, 1901, pp. 296-98.

1902. Edmund STENGEL, « Fromondins als Klosterbruder », *Beiträge zur romanischen und englischen Philologie* (*Förster band*), 1902, pp. 71-85.

1908. — « Girberts von Mez Hochzeit mit König Yons Tochter und der beiden Söhne Hernauts Taufe », *Philologische und volkskundliche Arbeiten* (*Vollmöllerband*), 1908, pp. 141-155.

1952. Pauline TAYLOR, *Gerbert de Mez, chanson de geste du XII^e siècle, Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et de Lettres de Namur,* fascicule 11, 1952.

Anseïs de Mes.

1939. Hermann J. GREEN, *Anseïs de Mes,* Paris, Les Presses modernes, 1939. (L'édition est faite d'après le manuscrit *N.*)

Yon.

1935. Simon R. MITCHNECK, *Yon ou la Venjance Fromondin,* Publications of the Institute of French Studies, New-York, 1935. (L'édition est faite d'après l'unique manuscrit *M.*)

B. LES MANUSCRITS.

On peut trouver à la p. 316 des appendices un tableau résumant l'état de la tradition manuscrite ; un second tableau montrant l'état des éditions, ainsi qu'une note sur le manuscrit *R,* se trouvent aux pages 320-321.

C. ETUDES SUR LES MANUSCRITS.

François BONNARDOT, « Sur un nouveau manuscrit des *Loherains* » : Dijon 300 ; *Romania,* III, 1874, pp. 78-88. (Etude du manuscrit de Dijon, maintenant Dijon 528, sigle *I.*)

— « Essai de classement des Manuscrits des Loherains, suivi d'un nouveau fragment de *Girbert de Metz* », *Romania,* III, 1874, pp. 195-262.

Edélestand DU MERIL, voir éditions de *Garin* ; la liste des manuscrits est donnée pp. LXVI-LXXIX.

Amaury DUVAL, « Jehan de Flagy », *Histoire littéraire de la France,* XVIII ,1835, pp. 738-748 ; extraits et description du manuscrit *R* (voir la note sur ce manuscrit, p. 743).

Karl KOEBE, *Die Lothringer — Handschrift L und ihre Stellung zur Übrigen Überlieferung,* Greifswald, Kunike, 1906.

Karl KRUGER, « Über die Stellung der Handschrift *J* in der Überlieferung der Geste des Loherains », *Ausgaben und Abhandlungen,* LXII, 1886, Marburg, pp. 1-67.

Ernest LANGLOIS, « Un nouveau manuscrit de la Chanson d'Anséïs, fils de Girbert », *Romania,* XLV, 1885, pp. 431-32. (Ce manuscrit a reçu le sigle U_2).

Hermann MARSEILLE, *Über die Handschriften — Gruppe E M P X der Geste des Loherains,* Marburg, Pfeil, 1884.

Wilhelm MATTHAEUS, *Über formal bedeutsame Textanderungen der Handschrift Q an dem Texte des Lothringerliedes,* Greifswald, Kunike, 1805.

Franz Joseph MONE, « Werin von Lothringen », *Untersuchungen zur geschichte der Teutschen heldensage. Anhang : Neue Quellen zur heldensage*, 1836, pp. 192-281 (étude de *Q* ; étude sur *Gerbert*).

Richard G. MONGES, voir éditions de *Garin* ; étude du ms. *N*, pp. 3-12 et 13-33.

Edwin NITTER, *Beitrage zur Beurteilung der Redaktionen T und I N in der Geste des Loherains*, Greifswald, Kunike, 1907.

Paulin PARIS, voir Editions de *Garin* ; liste critique des manuscrits, pp. XXI-XXVII.

— « Trouvères — Les Lorrains », *Histoire Littéraire de la France*, XXII, 1852, p. 755.

— voir éditions de *Garin, traduction*, 1862, liste critique des manuscrits pp. 366-367 .

Otto RAETZ, *Über die Stellung der Handschrift V (Paris BN. nouv. acq. 10051) in der Überlieferung der Geste des Loherains*, Greifswald, Adler, 1909.

Jean-Baptiste Bonaventure de ROQUEFORT, *Glossaire de la langue romane*, t. II, 1808, p. 777.

Edmund STENGEL, « Die Chanson de Geste-Handschriften der Oxforder Bibliotheken », *Romanische Studien*, I, Heft 3, Strasbourg-Trübner, 1873, pp. 386-387. (Description de *O* p. 383 et note p. 390.)

— *Mittheilungen aus französischen Handschriften der Turiner Universitäts-Bibliotek*, Halle, Lippert, 1873.

Wilhelm VIETOR, *Die handschriften der Geste des Loherains*, Halle, Niemeyer, 1876.

Josephine E. VALLERIE, voir Editions de *Garin*, étude du manuscrit *A*, pp. 10-16, 1947.

D. LES VERSIONS EN PROSE.

a) *Les manuscrits.*

— L'Anonyme de l'Arsenal n° 3346, 44 fol., 4 col., sigle *a*.

— *Histoire de Charles Martel* (1448), copiée par David Aubert de 1463 à 1465, 4 vol., Bruxelles, Bibliothèque de Bourgogne, sigle *b*.

— Philippe de VIGNEULLES, dont la mise en prose a été conservée dans deux manuscrits, le n° 847 à Metz, sigle *v*, et le manuscrit Emmery (voir plus bas, éditions et études).

b) *Editions partielles et études bibliographiques.*

François BONNARDOT, *Romania*, étude citée, 1874, pp. 197-199.

Georges DOUTREPONT, « Les mises en prose des Epopées et des Romans chevaleresques du XIV^e^ au XVI^e^ siècles », *Publications de l'Académie Royale de Belgique, Mémoires*, t. XI, 1939.

Comte Maurice de PANGE, *La chanson de geste de Garin le Loherain, mise en prose par Philippe de Vigneulles de Metz. Table des chapitres avec reproduction des miniatures d'après le manuscrit appartenant à Monsieur le Comte d'Hunolstein*, Paris, H. Leclerc, 1901.
(Ce manuscrit est aussi appelé le manuscrit Emmery.)

Brian WOLEDGE, *Bibliographie des romans et nouvelles en prose française antérieurs à 1500*, Droz, 1954, p. 80, n° 100.

E. Liste des reproductions photographiques déposées à The library of Congress, Washington, par The Modern Language Association of America (M L A).

Manuscrit *B*, n° 149, 1930.
— *T*, n° 392 (voir PMLA, 53², 1938, p. 1495).
— *V*, n° 364F (» » »)
— *a*, n° 429F (» » »)
— *v*, n° 430F (» » »).

II. AUTRES CHANSONS DE GESTE

(Nous ne donnons ici que les références des textes directement utilisés pour des comparaisons textuelles, ou pour des rapprochements particuliers.)

Aiol, éd. Jacques Normand et Gaston Raynaud, S.A.T.F., 7, 1877.

Aliscans, éd. Gustav Rolin, Leipzig, 1894.

Aspremont, éd. Louis Brandin, C.F.M.A., 2 vol., 19 (1919) et 25 (1920).

Auberi le Bourgoing, éd. Prosper Tarbe, *Collection des poètes de Champagne antérieurs au XVI^e siècle*, t. 6, Reims, 1849.
— extraits, transcription critique de Walter Benary, *Z.f.r.ph.*, L, 1930, pp. 385-456 ; et pp. 641-695.
— dans *ROMWART*, d'Adalbert Keller, Mannheim, Paris, 1844, pp. 203-243.

Audigier, éd. Omer Jodogne, *Le Moyen Age*, LXVI, 1960, pp. 495-526.

Chanson de Guillaume, éd. Duncan Mcmillan, S.A.T.F., Paris, 2 vol., 1949-50.

Chanson des Saxons, éd. Francisque Michel, Paris, Techener, 1839.

Charroi de Nimes, éd. J.L. Perrier, C.F.M.A., 66, 1931.
(En raison des insuffisances de cette édition, nous avons aussi utilisé les indications bibliographiques données par M.J. Frappier, au tome II de son étude sur *Les Chansons de geste du cycle de Guillaume d'Orange*, p. 180 et p. 196 et sq.)

Chevalerie Ogier de Danemarche, éd. Mario Eusebi, Milan, 1962.

Couronnement de Louis, éd. Ernest Langlois, S.A.T.F., 1888 ; C.M.F.A., 22, 1925.

Daurel et Beton, éd. Paul Meyer, 1880, S.A.T.F.

Girart de Roussillon, éd. M. Hackett, S.A.T.F., 1953-1955.

Gormond et Isembart, éd. Alphonse Bayot, C.F.M.A., 1914.

Huon de Bordeaux, éd. Pierre Ruelle, P.U.F., 1960.

Moniage Guillaume, éd. Wilhelm Cloetta, 1906-1911, S.A.T.F.

Narbonnais (Les), éd. Hermann Suchier, S.A.T.F., 1898, 2 vol.

Prise d'Orange, éd. Blanche Katz, New-York, 1947.

Raoul de Cambrai, éd. Paul Meyer et Auguste Longnon, S.A.T.F., Paris, 1882.

ROLAND, éd. Joseph BÉDIER, Piazza, 1927.

— Reproduction phototypique du Manuscrit Digby 23..., S.A.T.F., Introduction de Charles SAMARAN, Paris, 1933.

III. ETUDES SPECIALEMENT CONSACREES AUX *LORRAINS*

(en tout ou en grande partie)

Alfred ADLER, « Note on the Amazons in *Anséïs de Mes* », *Modern Language Notes*, LXI, 1946, pp. 451-454.

— « *Hervis de Mes* and the Matrilineal Nobility of Champagne », *Romanic Review*, XXXVII, 1946, pp. 150-161.

— *Rückzug in epischer Parade. Studien zu « Les IV fils Aymon », « La chevalerie Ogier », « Garin le Loherain », « Raoul de Cambrai », « Aliscans », « Huon de Bordeaux »*. Analecta Romanica, Klosterman, 1963. (*Garin*, pp. 120-189.)

Walter BENARY, « *Hervis von Metz* und die Sage vom dankbaren Toten », *Z.f.r.ph.*, XXXVII, 1913, pp. 57-92 et 128-144.

Félix BOURQUELOT, *Les foires de Champagne*, Mémoires de divers savants, Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, t. XXII, 1865.

Russel Keith BOWMAN, *The connections of the Geste des Loherains with other French Epics and Mediaeval Genres*, New-York, 1940.

Georg BÜCHNER, *Das Altfranzösische Lothringer-epos*, Leipzig, 1887.

Ernst-Robert CURTIUS, « Garin der Lothringer » (Über die Altfranzöische epik, II), *Romanische Forschungen*, LXI, 1948, pp. 421-437.

Alexandre ECKHARDT, « Franco-Hungarica », *Mélanges d'histoire littéraire générale et comparée offerts à Fernand Baldensperger*, I, pp. 215-224, Paris, 1930.

A. FEIST, « Geste des Lorrains in der Prosearbeitung der Arsenal Handschrift », *Ausgaben und Abhandlungen*, XX, 1884.

Léon GERMAIN, « Le culte de Garin le Loherain », *Journal de la Société Archéologique du Musée Lorrain*, XLII-XLIII, 1893-1894, pp. 275-278.

Leonard GLEICH, *Der Landschaftliche Charakter der Geste des Loherens*, Bichefeld, 1925.

Hermann J. GREEN, « Fromont, a traitor in the Chansons de Geste », *Modern Language Notes*, LVI, 1941, pp. 329-337.

— « The Pépin-Bertha saga and Philip I of France », *PMLA*, LVIII, 1943, pp. 911-919.

HISTOIRE LITTÉRAIRE DE LA FRANCE,
t. XVIII, 1835, Amaury DUVAL, « Jehan de Flagy », pp. 738-748.
t. XXII, 1852, Paulin PARIS, « Trouvères, Chansons de Geste », pp. 587-643.

Gédéon HUET, « La version néerlandaise des *Lorrains* », *Romania*, XXXIV, 1905, pp. 1-23.

Lydia JANSEN-BECK, *Possessive pronouns and adjectives in* Garin le Loheren *and* Gerbert de Mez, New-York, 1961.

Félix LECOY, « Le Val Soison dans *Garin le Loherenc* », *Romania*, LXXIII, 1952, pp. 506-508.

— « Sur *Gerbert de Mez*, lieux et date », *Romania*, LXXVII, 1956, pp. 417-435.

Leroux de LINCY, *Analyse critique et littéraire du roman de Garin le Loherain*, Paris, Techener, 1835.

Emile LITTRÉ, « Etudes sur le Moyen Age », *Revue des Deux Mondes*, LIII, 15 septembre 1964, p. 411.

Ferdinand LOT, « L'élément historique de *Garin le Loherain* », *Etudes d'histoire du Moyen Age dédiées à Gabriel Monod*, Paris, 1896, pp. 201-220.

— « Bègues », *Romania*, XXVI, 1897, pp. 569-572.

— « Héloïs de Peviers, sœur de Garin le Loherain », *Romania*, XXVIII, 1899, pp. 273-279.

John Malcolm LUDLOW, *Popular epics of the Middle Ages*, t. II, 1865, p. 12-141.

Maurice Comte DE PANGE, *Les Lorrains et la France au Moyen Age*, Paris, Champion, 1914, p. 105-121.

Gaston PARIS, « La légende de Pépin le Bref », *Mélanges Julien Havet*, Paris, Leroux, 1895, pp. 603-632.

Paulin PARIS, « Etudes sur les Chansons de Geste et sur *Garin le Loherain* », *Le Correspondant*, LVIII, 1863, pp. 721-750.

Robert PARISOT, *Histoire de Lorraine. La poésie*, vol. I, Paris, 1919, pp. 230 et 268-76.

Ruth PARMLY, « The geographical references in *Garin le Loherain* », Publications of the Institute of French Studies, Columbia, 1935.

Chanoine Henri PLATELLE, « Aventures romanesques dans la région de Saint-Amand », *Bulletin de la Société d'études de la province de Cambrai*, 1962, pp. 1-22.

Mildred K. POPE, « Four Chansons de Geste : a study in old French epic versification », *Modern Language Review*, IX, 1914, pp. 45-52.

Auguste PROST, *Etudes sur l'histoire de Metz. Les légendes*, Metz, 1865.

Frédéric, baron de REIFFENBERG, *Chronique rimée de Philippe Mouskes*, vol. I, Introduction, 1836.

A. RHODE, « Die Beziechungen zwischen den Chansons de Geste *Hervis de Mes* und *Garin le Loherain* », *Ausgaben und Abhandlungen*, III, 1881, pp. 121-170.

IV. ETUDES D'INTERET GENERAL

L. BESZARD, « Les larmes dans l'épopée », *Zeitschrift für Romanische Philologie*, XXVII, 1903, pp. 385-413, 513-549, 671-74.

Reto BEZZOLA, « De la *Chanson de Roland* à *Raoul de Cambrai* », dans *Mélanges offerts à Ernest Hoepffner*, Paris, 1949.

— « A propos de la valeur littéraire des Chansons féodales », dans *Technique littéraire des Chansons de Geste* (Acte du Colloque de Liège, 1957), Paris, Les Belles Lettres, 1959, pp. 183-95.

Marc BLOCH, *La Société Féodale*, t. I et II, Paris, 1949.

André BURGER, « Le rire de Roland », *Cahiers de civilisation médiévale*, III, 1960, pp. 2-11.

Michel BURGER, *Recherches sur l'origine et la structure des vers romans*, Société de Publications romanes et françaises, Paris-Genève, 1957.

William C. CALIN, *The old French epic of Revolt : Raoul de Cambrai, Renaud de Montauban, Gormond et Isembard*, Paris, Minard, 1962.

Jacques CHAILLEY, « Etudes musicales sur la Chanson de Geste », *Revue de Musicologie*, Paris, 1948, XXVII, pp. 1-27.

H.J. CHAYTOR, *From script to print*, Cambridge, 1945.

Ruth CROSBY, « Oral delivery in the Middle-Ages », *Speculum*, XI, 1936, pp. 88-110.

Jessie CROSLAND, *Medieval French Literature*, Oxford, 1956, pp. 165, 172-181.

Ernst R. CURTIUS, *European Literature and the Latin Middle-Ages*, 1953 (Traduction de l'original paru en allemand à Berne, 1948).

Maurice DELBOUILLE, *Sur la genèse de la Chanson de Roland*, Bruxelles, 1954.

— « Dans un atelier de copistes », *Cahiers de Civilisation Médiévale*, III, 1960, pp. 14-22.

— « Les Chansons de Geste et le livre », dans *Technique littéraire des Chansons de Geste*, Actes du Colloque de Liège (1957), Paris, 1959, pp. 295-407.

— « Le nom du nain Frocin(e) », dans *Mélanges dédiés à Istvan Franck*, Universität des Saarlandes, 1957, pp. 191-203. (Voir aussi le *Bulletin Bibliographique de la Société Internationale Arthurienne*, 11, 1959, n° 183.)

Adalbert DESSAU, « L'idée de la trahison au Moyen Age et son rôle dans la motivation de quelques chansons de geste », *Cahiers de Civilisation Médiévale*, III, 1960, pp. 23-26.

Adolphe DICKMAN, *Le rôle du surnaturel dans les chansons de geste*, State University of Iowa, 1925.

Georges DOUTREPONT, *La littérature à la cour des Ducs de Bourgogne*, 1909, pp. 20, 32, 36, 483.

— *Les mises en prose des Epopées et des romans chevaleresques du XIV^e^ au XVI^e^ siècle*, Bulletin de l'Académie Royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts, Bruxelles, 1939.

Michel DUBOIS, « Poitou et Poitevins », *Romania*, LXXX, 1959, pp. 243-253.

J.J. DUGGAN, « Formulas in the *Couronnement de Louis* », *Romania*, LXXXVII, 1966, pp. 315-344. [1]

Nathan EDELMAN, *Attitudes of Seventeenth Century France toward the Middle-Ages*, New-York, 1946.

Henri FOCILLON, *La vie des formes*, Paris, 1947.

— *L'art des sculpteurs romans ; recherches sur l'histoire des formes*, Paris, P.U.F., 1964.

J.D.M. FORD, « 'To bite the dust' and symbolical lay communion », *P.M.L.A.*, XX, 1905, p. 197.

---

[1] Nous regrettons de n'avoir pu consulter la thèse de licence (Université de Louvain) de J.P. DESERT, sur les formules dans *Gerbert de Mez*.

Lucien FOULET, « *Sire, Messire* », *Romania*, LXXI, 1950, premier article, pp. 1-48.

Jean FRAPPIER, *Les Chansons de geste du cycle de Guillaume d'Orange*, t. I, Paris, 1955 ; t. II, Paris, 1965.

— « Les destriers et leurs épithètes », *Technique littéraire des Chansons de geste*, Actes du Colloque de Liège, 1957, Paris, 1959, p. 85-102.

— « Réflexions sur les rapports entre les Chansons de geste et l'histoire », *Zeitschrift für Romanische Philologie*, LXXIII, 1957, pp. 1-19.

Pierre GALLAIS, « Recherches sur la mentalité des romanciers français du Moyen Age », *Cahiers de Civilisation Médiévale*, VII, 1964, pp. 479-493.

Léon GAUTIER, *Les Epopées françaises*, 2e édition, I-IV, Paris, 1878-1897.

Friedrich GENNRICH, *Der Musikalische Vortrag des Altfranzösischen Chansons de geste*, Halle, 1923.

Sister Marianna GILDEA, *Expressions of Religious Thought and Feeling in the Chansons de Geste*, Washington, 1943.

Jean GYÖRY, « Le refrain de la *Chanson de Guillaume* », *Cahiers de Civilisation Médiévale*, III, 1960, p. 32.

G.L. HAMILTON, « The sources of symbolical lay communion », *Romanic Review*, IV, 1913, pp. 221-240.

Ernest HOEPFFNER, *Le troubadour Peire Vidal. Sa vie. Son œuvre*, Paris, 1961.

K.S. HOLLYMAN, *Le développement du vocabulaire féodal en France pendant le haut Moyen Age*, Paris, 1959.

Omer JODOGNE, « Sur l'originalité de *Raoul de Cambrai* », *Technique littéraire des Chansons de geste*, Actes du Colloque de Liège, 1957, Paris, 1959,

Ernest LANGLOIS, *Table des noms propres de toute nature compris dans les Chansons de geste*, Paris, 1904.

— « Une mélodie de chanson de geste », *Z.f.R.Ph.*, XXXIV, 1910, pp. 349-51.

Félix LECOY, « Sur la date du *Guillaume de Dole* », *Romania*, LXXXII, 1961, pp. 379-402.

Pierre LE GENTIL, « *Teste* et *chef* dans la *Chanson de Roland* », *Romania*, LXXI, 1950, pp. 49-65.

— « Quelques réflexions sur les rapports de l'épopée et de l'histoire », *Mélanges dédiés à Istvan Franck*, Universität des Saarlandes, 1957, pp. 262-330.

— « Ogier le danois, héros épique », *Romania*, LXXVIII, 1957, pp. 199-233.

— « *Girart de Roussillon*. Sens et structure du poème », *Romania*, LXXVIII, 1957, pp. 328-389 et 463-510.

— « La notion d'état latent et les derniers travaux de M. Menendez-Pidal », *Bulletin Hispanique*, LV, 1953.

Rita LEJEUNE, « Technique formulaire et Chansons de geste », *Le Moyen Age*, LX, 1954, pp. 311-334.

Laura H. LOOMIS, « L'oriflamme de France et le cri Munjoie au XIIe siècle », *Le Moyen-Age*, LXV, 1959, pp. 469-499.

Ferdinand LOT, « *Notes sur le Moniage Guillaume* », *Romania*, t. XXVI, 1897, pp. 481-490.

— « *Le Charroi de Nîmes* », *Romania*, XXVI, 1897, pp. 564-566.

— « Etudes sur les légendes épiques françaises ; la légende de Girart de Roussillon », *Romania,* LII, 1926, pp. 257-295. (Voir la note 4 p. 284, à propos de *Garin.*)

— « Encore la légende de Girart de Roussillon ; à propos d'un livre récent », *Romania,* LXX, 1948, pp. 354-396. (Sur *Garin,* voir page 362.)

René Louis, *De l'histoire à la légende. I. Girart comte de Vienne (819-877), et ses fondations monastiques* (Auxerre, 1946). *II. Girart comte de Vienne dans les Chansons de geste : Girart de Vienne, Girart de Fraite, Girart de Roussillon* (Auxerre, 1947, 2 vol.).

— « Le refrain dans les plus anciennes chansons de geste et le sigle « A O I », dans le *Roland* d'Oxford », dans *Mélange... Istvan Franck,* Sarrebrück, 1957, pp. 330-360.

— « Sur les ducs de Normandie dans les Chansons de geste », *Byzantion,* XXVIII, Bruxelles, 1959, pp. 391-419.

P. Matarasso, *Recherches historiques et littéraires sur Raoul de Cambrai,* Paris, Nizet, 1962.

Ramon Menéndez-Pidal, *La Chanson de Roland et la tradition épique des Francs,* Deuxième édition revue et mise à jour par l'auteur avec le concours de René Louis, traduite de l'espagnol par I.M. Cluzel, Paris, Picard, 1960.

Paul Meyer, « La légende de Girart de Roussillon », *Romania,* VII, 1878, pp. 161-235. (Sur *Garin,* voir surtout les pages 169, 170 et 174.)

— « Les premières compilations d'histoire ancienne », *Romania,* XIV, 1885, pp. 1-8.

Stephen G. Nichols, *Formulaic diction and thematic composition in the Chanson de Roland,* University of North Carolina Studies..., n° 36, 1961.

— « Style and structure in *Gormond et Isembart* », *Romania,* LXXIV, 1963, pp. 500-535.

Angelo Monteverdi, « La laisse épique », dans *Technique Littéraire des Chansons de geste,* Actes du Colloque de Liège, 1957, Paris, 1959, pp. 127-39.

Mario Pei, *French precursors of the Chanson de Roland,* Columbia, 1948.

Henri Platelle, *Le temporel de l'abbaye de Saint-Amand des origines à 1340,* Paris, 1962.

Marie-Thérèse Poncet, *Etude comparative des illustrations du Moyen Age et des dessins animés,* Paris, Nizet, 1952.

Martin de Riquer, *Les épopées françaises,* 2e édition, traduction française par Irénée Cluzel, Paris, Nizet, 1957.

— « Epopée jongleresque à lire et épopée romanesque à écouter », *Technique littéraire des Chansons de Geste,* Actes du Colloque de Liège, 1957, Paris, 1959, pp. 74-82.

Aurelio Roncaglia, « Petit vers et refrain dans les chansons de geste », *Technique littéraire des Chansons de geste,* Actes du Colloque de Liège, 1957, Paris, 1959, pp. 141-159.

Mario Roques, « La mort de Turpin et l'attitude du héros mourant », *Romania,* LXVI, 1940, pp. 355-366.

Jean Rychner, *La Chanson de geste. Essai sur l'art épique des jongleurs,* Société de publications romanes et françaises, Genève, 1955.

— « La Chanson de geste, épopée vivante », *La Table Ronde,* n° 132, pp. 152-157.

— « Observations sur la versification du *Couronnement de Louis* », *Technique littéraire des Chansons de geste,* Actes du Colloque de Liège, 1957, Paris, 1959, pp. 161-78.

Gunnar TILANDER, « Mots se rapportant à la chasse au sanglier », *Romania,* LI, pp. 253-265.

Eugène VINAVER, « A la recherche d'une poétique médiévale », *Cahiers de Civilisation Médiévale,* II, 1959, pp. 1-16.

— « La mort de Roland », *Cahiers de Civilisation Médiévale,* VII, 1964, pp. 133-143.

Paul ZUMTHOR, « Etude typologique des *planctus* contenus dans la *Chanson de Roland* », *Technique littéraire des Chansons de geste,* Actes du Colloque de Liège, 1957, Paris, 1959, pp. 219-34 .

— « Recherches sur les topiques dans la poésie lyrique des XII^e^ et XIII^e^ siècles », *Cahiers de Civilisation Médiévale,* II, 1959, pp. 409-427.

— *Langue et technique poétiques à l'époque romane,* Paris, Klinsksieck, 1963.

— « Les planctus épiques », *Romania,* LXXXIV, 1963, pp. 61-65.

TABLE DES MATIÈRES

AVANT-PROPOS .. 9

INTRODUCTION .. 11

Analyse du récit .. 20
Inspiration et sens de la chanson .. 25
Date de la chanson .. 34

PREMIÈRE PARTIE

Chapitre premier : la composition .. 43
Chapitre II : l'art de la laisse .. 84

DEUXIÈME PARTIE

Métier de poète : clichés et motifs.

Chapitre premier : formules et clichés narratifs ; procédés d'ornement .. 107
Chapitre II : les motifs .. 132

TROISIÈME PARTIE

Les personnages

Chapitre premier : tableau des personnages .. 161
Chapitre II : procédés de création des figures principales .. 199

CONCLUSION .. 267

APPENDICES .. 275
Appendice I .. 276
Appendice II .. 294
Appendice III .. 315

BIBLIOGRAPHIE .. 323

ACHEVÉ D'IMPRIMER
AUX « PRESSES DE SAVOIE », AMBILLY-ANNEMASSE (H.-S.).
EN JUILLET 1967.

PUBLICATIONS ROMANES ET FRANÇAISES

Collection fondée par Mario ROQUES, membre de l'Institut
Dirigée par Jean FRAPPIER, professeur à la Sorbonne

1960 66. ATKINSON (G.), Le sentiment de la nature et le retour à la vie simple (1690-1740), 92 p.

1960 67. DÉCAUDIN (M.), Le dossier d'*Alcools*. Edition annotée des préoriginales avec une introduction et des documents, 224 p.

1961 68. YARROW (P. J.), La pensée politique et religieuse de Barbey d'Aurevilly, 254 p.

1961 69. MANDACH (A. de), Naissance et développement de la chanson de geste en Europe : La geste de Charlemagne et de Roland, 465 p.

1961 70. FRAPPIER (J.), Etude sur la *Mort le roi Artu*, 2e édition revue et augmentée, 460 p.

1962 71. CORBIÈRE-GILLE (G.), Barbey d'Aurevilly critique littéraire, 310 p.

1962 72. BUTLER (A.S.G.), Les parlers dialectaux et populaires dans l'œuvre de Guy de Maupassant, 204 p.

1962 73. KAYE (E.), Charles Lassailly (1806-1843), 148 p.

1962 74. ZOLA (Emile), *Lettres de Paris*, choix d'articles traduits du russe et présentés par Phillip A. DUNCAN et Vera ERDELY, 108 p.

1963 75. EMARD (Paul) et FOURNIER (Suzanne), La Sainte-Chapelle du *Lutrin*. Pourquoi et comment Boileau a composé son poème, 204 p.

1963 76. PY (Albert), Les mythes grecs dans la poésie de Victor Hugo, 296 p.

1963 77. MANDACH (A. de), Naissance et développement de la chanson de geste en Europe : Chronique de Turpin, 100 p.

1963 78. DUISIT (Lionel), Madame du Deffand épistolière, 130 p.

1964 79. WOLEDGE (B.) et CLIVE (H.-P.), Répertoire des plus anciens textes en prose française depuis 842 jusqu'aux premières années du XIIIe siècle, 164 p.

1964 80. BOPP (L.), Psychologie des *Fleurs du Mal*. Tome 1. Le temps et la durée — L'Espace concret — Données et réalités « géographiques », 260 p.

1964 81. BOPP (L.), Psychologie des *Fleurs du Mal*. Tome 2. L'espace abstrait — Poids, consistances et mouvements — Les végétaux et les animaux, 250 p.

1965 82. SANDFELD (Kr.), Syntaxe du français contemporain : Les propositions subordonnées, Nouv. éd., 490 p.

1965 83. SANDFELD (Kr.), Syntaxe du français contemporain : L'infinitif, Nouv. éd., 540 p.

1965 84. LYONS (F.), Les éléments descriptifs dans le roman d'aventure au XIIIe siècle (en particulier *Amadas et Ydoine, Gliglois, Galeran, L'Escoufle, Guillaume de Dole, Jehan et Blonde, Le Castelain de Couci*), 200 p.

1965 85. DARDEL (R. de), Recherches sur le genre roman du substantif de la troisième déclinaison, 110 p.

1966 86, LATHUILLÈRE (R.), *Guiron le Courtois*. Etude de la tradition manuscrite et analyse critique, 584 p.

1966 87. LATHUILLÈRE (R.), *La Préciosité*. Etude historique et linguistique. Tome I. Position du problème. Les origines, 688 p.

1966 88. BOPP (L.), Psychologie des *Fleurs du Mal*. Tome 3 : La pensée poétique, 726 p.

1966 89. DUFOURNET (J.), La destruction des mythes dans les Mémoires de Ph. de Commynes, 712 p.

1966 90. MICHA (A.), La tradition manuscrite des romans de Chrétien de Troyes. Nouvelle édition, 404 p.

1967 91. POIRION (D.), Le lexique de Charles d'Orléans dans les Ballades, 160 p.

1967 92. AEBISCHER (P.), Rolandiana et Oliveriana, Recueil d'études sur les Chansons de Geste, 332 p.

1967 93. EVANS (D.), *Lanier*. Histoire d'un mot, 136 p.